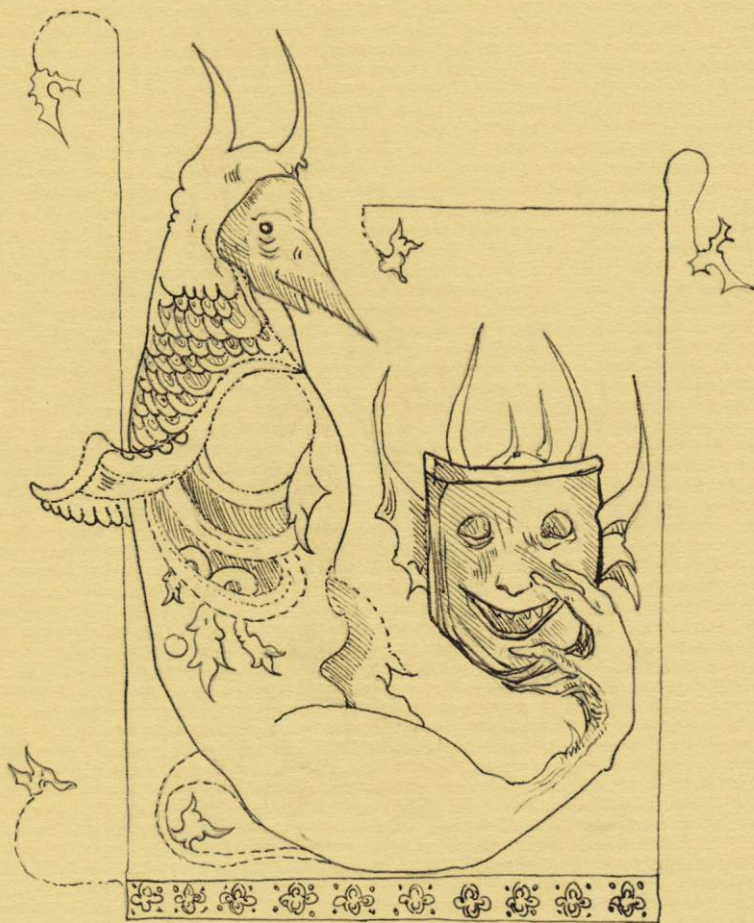


Să nu privești înapoi

Comunism, dramaturgie, societate

Volum coordonat și prezentat de

Liviu Malița



Presa Universitară Clujeană

Să nu privești înapoi

Comunism, dramaturgie, societate

Să nu privești înapoi

Comunism, dramaturgie, societate

Volum coordonat și prezentat de

Liviu Malița

Presa Universitară Clujeană

2022

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. Corin Braga

Conf. univ. dr. Ștefana Pop-Curșeu

Ilustrație copertă: Rada Niță-Josan, *Măști*.

ISBN 978-606-37-1431-3

© 2022 Coordonatorul volumului. Toate drepturile rezervate. Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice mijloace, fără acordul coordonatorului, este interzisă și se pedepsește conform legii.

**Universitatea Babeș-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
<http://www.editura.ubbcluj.ro/>**

CUPRINS

Cuvânt înainte

PARTEA I

O DRAMATURGIE CARE (N-)A SUPRAVIEȚUIT

Liviu Malița

Stop-cadru după treizeci de ani..... 21

Anchetă cu oameni de teatru

Dramaturgi 53

Radu F. Alexandru • Mircea Bradu • Viorel Cacoveanu • Radu Cosașu
• Dinu Grigorescu • Mircea Radu Iacoban • Mircea M. Ionescu •
Maria Manolescu Borșa • Ovidiu Pecican • Gheorghe Schwartz •
Matei Vișniec

Regizori 129

Radu Afrim • Felix Alexa • Gelu Badea • Alexandru Berceanu • Dinu
Cernescu • Mircea Cornișteanu • Dragoș Galgoțiu • Ovidiu Lazăr •
Vlad Massaci • Andrei Măjeri • Gheorghe Miletineanu • Radu Nica
• Leta Popescu • Theodor-Cristian Popescu • Silviu Purcărete • Andrei
Șerban • Alexa Visarion

Actori	183
---------------------	-----

Petre Băcioiu • Emil Boroghină • Gheorghe Albert Costea • George Costin • Emil Coșeru • Miriam Cuibus • Ștefan Lupu • Filip Odangiu • Angelo Rababoc • Cornel Răileanu • Sânziana Tarța

Critici dramatice	211
--------------------------------	-----

George Banu • Oana Borș • Ruxandra Cesereanu • Justin Ceuca • Călin Ciobotari • Oltița Cîntec • Nicolae Coande • Ion Cocora • Oana Cristea Grigorescu • Roxana Croitoru • Zeno Fodor • Anca Hațiegan • Florica Ichim • Doru Mareș • Cristina Modreanu • Ana Maria Narti • Alina Nelega • Doina Papp • Mihai Pedestru • Elisabeta Pop • Marian Popescu • Valeriu Râpeanu • Miruna Runcan • Octavian Saiu • Eugenia Sarvari • Raluca Sas Marinescu • Carmen Stanciu • Corina Șuteu • Irina Wolf • Maria Zărnescu

Directori de teatre	329
----------------------------------	-----

Marius Bodochi • Alexandru Boureanu • Gianina Cărbunariu • Constantin Chiriac • Cristian Hadji-Culea • Gáspár Attila • Dorina Lazăr • Mihai Măniuțiu • Maia Morgenstern • Dinu Săraru

Micro-anchetă Dramaturgia maghiară în comunism

Chestionar	351
-------------------------	-----

Albu István • Bodó A. Ottó • Bodolay Géza • Kiss Csaba • Szabó Attila • Tompa Andrea • Visky András

Lecturi critice

Ana Maria Narti

Dramaturgia realismului socialist (Aurel Baranga, Mihail Davidoglu, Horia Lovinescu, Alexandru Mirodan)..... 377

Diana Oprea

Teodor Mazilu, *Proștii sub clar de lună*..... 386

Gheorghe Miletineanu

Teodor Mazilu, *Somnoroasa aventură*..... 396

Tompa Andrea

„Atmosferă patriarhală” (Actul 3, scena II).

Recitind *Mobilă și durere* de Teodor Mazilu 400

Miruna Runcan

Teodor Mazilu, *Acești nebuni fățarnici* 403

Raluca Sas-Marinescu

O opinie... publică..... 415

Oltița Cîntec

Un text de circumstanță partinică 420

Alina Nelega

O libretistă: Ecaterina Oproiu (n. 1929) 424

Ioana Toloargă

Horia Lovinescu, *Citadela sfărîmată* 430

Oana Cristea Grigorescu

Îngeri revoltați, păcătoși mântuiți 435

Roxana Țentea

D.R. Popescu, *Piticul din grădina de vară* 440

Răzvan Mureșan

Marin Sorescu, *Iona*. Tragedie în patru tablouri..... 443

Irina Wolf

Lupta pentru respirație – o provocare în vremurile actuale..... 448

Gheorghe Miletineanu

Marin Sorescu, *Pluta Meduzei*..... 451

Cătălin Mardale

Între politic și politizat: *Răceala* de Marin Sorescu 454

Olivia Grecea

Actualitatea textelor lui Ion Băieșu 458

Alexandra Dima

Teatralitatea filosofiei și limitele ei..... 460

Doina Papp

Alexandru Sever, *Comedia nebunilor sau Îngerul bătrîn*
(piesă în trei acte)..... 466

Anca Hațiegan

Marin Preda, *Martin Bormann* (1968)..... 469

Mihai Pedestru

Fănuș Neagu, *Echipa de zgomote*.
Tristele metafore ale uității literaturi 481

Cătălin Mardale

File dintr-o istorie imaginară.
Alexandru Popescu, *Croitorii cei mari din Valahia* (1968)..... 485

Anca Hațiegan

Iosif Naghiu, *Întunericul* (1969)..... 488

Nicolae Oprea

I.D. Sîrbu, *Arca bunei speranțe sau teatrul literar*..... 493

Miriam Cuibus

Romulus Guga, *Evul Mediu întâmplător. Tragi-comedie*
în două părți, trei interogatorii și un epilog sau Utopie
dramatică suficient de reală pentru a fi tragică (1977-1979) 502

Rareș Augustin Crăiuț

All that Jazz... la întreprindere 505

Alexandra Felseghi

Adrian Dohotaru, *Anchetă asupra unui tînăr*
care nu a făcut nimic (1980) și *Insomnie* (1982) 508

Laura Pavel

O farsă tragică „grobeizată”: *Culoarul cu șoareci*..... 516

Laura Pavel

O terapie histrionică: piesele de început ale lui Vișniec 519

Gherghina Seleușan-Cristea

Matei Vișniec, Caii la fereastră 532

Marian Popescu

Dramaturgia de dinainte de 1989, azi 537

Dosare de spectacol. 1990-2020**Daiana Gârdan**

Repertoriile teatrale în România de azi (1990-2020)

și locul pieselor scrise în comunism. O prezentare cantitativă 543

Bodó A. Ottó

Dramaturgia socialistă pe scenele maghiare postdecembriste 558

Dramaturgul și companionii săi**Matei Vișniec**

Dileme de dramaturg 569

Ana Maria Narti

Dramaturgul – omul din umbră 572

Visky András

Dramaturg pentru folosul comunitar 579

Dragoș Galgoțiu

Teatrul – moment de atitudine, instrument de gândire

și formă de libertate 588

Theodor-Cristian Popescu

Regizor 592

Maia Morgenstern

Actorul – un portret în fărâme 594

Bács Miklós

Supra-viețuirile actorului 599

Miruna Runcan

Dramaturgia și datoriile (amânate ale) criticii de teatru 605

Cristina Modreanu

Critica de teatru și politicile identitare 612

PARTEA II**PARALELISME ȘI INTERSECȚII****Liviu Malița**

Cum să ne debarasăm de trecut 621

Comunismul din noi înșine**Ruxandra Cesereanu**

Comunismul din noi în postcomunismul din noi..... 627

Sorin Mitu

O citadelă încă nesfârșită 631

Andrei Țăranu

Comunismul ca răspuns..... 635

Marius Lazăr

Fragmente dintr-un teatru al suspiciunii 641

Aurel Codoban

Relațiile de grup și gnosticismul puterii în socialismul
real și în societatea tranziției..... 653

Doru Pop

Cum am învățat să nu-mi mai fac griji din pricina
anti-comunismului și să-mi iubesc trecutul socialist..... 657

Gabriela Adameșteanu

Comunism, reziduuri..... 661

Azi despre ieri

Ion Bogdan Lefter

Cum a evoluat cultura de dinainte de 1989,
după: continuități și discontinuități peste o ruptură 665

Sanda Cordoș

Cum se citește azi literatura din timpul regimului totalitar? 669

Alex Goldiș

Literatura sub comunism, o instituție funcțională..... 679

Andrei Rus

Cinefilia anilor '20 (2020) și revizuirea canonului cinematografic... 682

Constantin Pârvolescu

Politicile adaptării patrimoniului literar al socialismului de stat 688

Claudiu Turcuș

Audiența, memoria, inerția instituțională..... 694

Noua Dramaturgie

Laura Pavel

Ficțiuni dramaturgice despre comunism 701

Alina Nelega

De la teatrul literar la teatrul documentar.
Dramaturgia românească între 1989 și 2019 708

Raluca Sas-Marinescu

Acesta nu este un eseu despre dramaturgie 724

Cristina Iancu

O genealogie (pe scurt) a conectării dramaturgiei
de practica teatrală..... 729

Eugenia Anca Rotescu

Alina Nelega și Fundația Dramafest..... 737

Olivia Grecea

Precedentul dramAcum..... 740

Andreea Vălean

dramAcum, împreună cu publicul, un teatru al prezentului..... 745

Radu Apostol

Prezentul în teatru și teatrul prezentului 755

Alexandru Berceanu

Am fugit de teatru la dramAcum..... 762

Gianina Cărbunariu

După 20 de ani 767

Maria Manolescu Borșa

Întâlnirea mea cu dramAcum, sau cum am trecut granița 780

Miruna Runcan**Raluca Sas-Marinescu**

Dramaturgia cotidianului – o rememorare necesară..... 788

EPILOG**George Banu**

Principiul Coloanei sau extensie colectivă
și repliere individuală a teatrului românesc în lume..... 795

INDICE DE NUME..... 803

În teatru, orizontul este prezentul,
iar materialul său este memoria.

George Banu

Cuvânt înainte

Cartea de față vizează relevanța dramaturgiei din perioada comunistă. Conține o vastă anchetă printre oameni de teatru, secondată de comentarii de texte, dosare de spectacol și de glose ale unor importanți scriitori și gânditori despre felul în care trecutul nostru comunist se reflectă în mentalitatea extrem-contemporană, în gândirea politică, socio-economică, dar și în literatură și film. Altfel spus, ea interoghează și, totodată, documentează cât de prezent este acesta și care este atitudinea generală a societății față de el. Nu e numai o carte de istorie teatrală, ci una de reflecție despre comunism și tranziție, ce își propune să răspundă unei probleme de înțelegere și de metabolizare a acestor etape istorice. Dramaturgia este aici o hârtie de turnesol a societății, prin care se ivesc mai multe narațiuni.

Cum ne uităm astăzi la comunism? Intenția a fost de a pune laolaltă opinii divergente, care rezonază și își răspund. Rezultatul este un volum prismatic, în care generațiile se întâlnesc, perspectivele se încrucișează, planurile se suprapun, refuzând identificarea, dar compunând un tablou din care se poate reconstitui o epocă. Chiar atunci când ideile sunt asemănătoare, vocile sunt distincte. Se vorbește răspicat, așadar, nu lipsesc verdictele non-complezente. Se argumentează incitant, se scrie cu nerv (unele expresii sunt memorabile), se face risipă de umor și de ironie. Trecutul își trimite reflexii în prezent și este, totodată, citit critic de către contemporani.

Arhitectura cărții intenționează să ordoneze și să pună în valoare diversele paliere ale discursului. Materialul este organizat în două părți

distincte, dar complementare. Prima are în centru răspunsurile oamenilor de teatru români, din țară și din străinătate, la ancheta despre dramaturgia românească din perioada comunistă, grupate pe categorii profesionale: dramaturgi, regizori, actori, critici de teatru, manageri. O mini-anchetă despre dramaturgia maghiară, proiectată ca termen comparativ, a devenit un binevenit termen de contrast. Ancheta este secondată de un capitol de lecturi critice, în care profesioniștii ai criticii dramatice, dar și studenți și doctoranzi, analizează, supunând probei prezentului, texte relevante ale dramaturgiei din perioada comunistă, citate frecvent de către respondenți. Analiza repertoriilor teatrelor din 1990 până în 2020 completează secțiunea, documentând raportul pe care spectacologia post-comunistă l-a întreținut cu dramaturgia scrisă/publicată în perioada comunistă. Un ultim segment, intitulat *Dramaturgul și companionii săi*, cu rol de ancadrament conceptual, reunește eseuri ale unor specialiști despre condiția și situarea actuală a principalelor profesii ale scenei, oferind o perspectivă din interior, autoreflexivă.

Partea a doua deschide investigația spre literatură, film, istoria mentalității, sociologie, politică, spre existență pur și simplu, personală și colectivă. Aceasta este inaugurată de un grupaj de eseuri, reunite sub titlul „Comunismul din noi înșine”. Cu onestitate maximă și comentarii adesea surprinzătoare, autorii întorc pe toate fețele relația noastră cu propriul trecut invaziv. Prin chiar diversitatea lor discursivă, aceste eseuri percutante despre lumea noastră (inclusiv mentală) dau seama de prezența în forme insidioase și persistente a comunismului din noi.

Capitolul Noua Dramaturgie, investigând mișcări teatrale precum *Dramafest*, *dramAcum* și *Dramaturgia cotidianului*, are intenția de a avertiza despre un program de schimbare de paradigmă în dramaturgia românească actuală. La rigoare, poate fi interpretat și drept o formă de reconciliere paradoxală, prin ignorare ori, dimpotrivă, prin revalorizare, cu trecutul.

În fine, eseuul conclusiv al lui George Banu despre *Principiul Coloanei...* sugerează un model analitic pentru dinamica societății românești înseși din ultimii aprox. 70 de ani, amprentată de cuplul *deschidere / închidere*.

Structura cărții reflectă anvergura problematicii, regășibilă în bogăția nuanțelor, complexitatea și rigoarea argumentelor, pitorescul anecdoticii.

Trebuie spus că este vorba despre un demers revizionist, pornit din convingerea că e necesar să fie regândită (sistemic) întreaga creație artistică din apusa lume a socialismului, existența însăși în avatarurile sale cotidiene. Prezentul proiect este, însă, doar o incursiune de tatonare, o platformă de lansare.

Destinul dramaturgiei românești pe scena post-comunistă a teatrelor atestă modul în care (nu) ne asumăm propriul trecut. Totuși, nu uitarea pur și simplu, fenomen natural, este obiectul acestei cărți, ci uitarea activă, credința naivă că e suficient ca unele lucruri să fie trecute sub tăcere pentru a le anihila, pentru ca ele să nu mai existe. Care sunt resorturile acestei uitări și care sunt consecințele sale previzibile, pentru prezent și pentru viitor? Când s-a insinuat, oare, în noi, această spaimă de a privi înapoi?

În timp, riscurile privirii înapoi coabitează cu atracția și forța genuină a actului de a privi. La o distanță de peste 30 de ani, trecutul comunist poate fi investigat protector, în încercarea de a pune ordine în ceea ce părea/pare inclasabil. Depozițiile co-autorilor acestei cărți sunt un semn că uitarea ascunde sub faldurile ei mișcări tectonice ale memoriei, apte să elibereze trecutul recent de „tenebrele” sale.

Desigur, sintagma din titlu este un joc intertextual. Mizează pe ambiguitatea multiplelor sensuri posibile. Amintește de Orfeu, care ratează, în ultimul moment, salvarea femeii iubite datorită unei priviri interzise. Ilustrează astfel, arhetipal, graba și nesiguranța, pierderea autocontrolului, triumful fricii și al spaimei, dar și imposibilitatea de conciliere a lumilor. Unele prelucrări moderne ale mitului lui Orfeu pun accentul pe forța iluziei și condamnă *arta pentru artă*.

Un al doilea plan celebru din palimpsestul semnificațiilor este cel biblic: în cazul soției lui Lot, transformată, prin pedeapsă divină, în stâlp de sare, privirea în urmă este, de asemenea, fatală. Ea denotă regret, atașament (nepermis, deci culpabil) pentru trecutul personal de care, pentru a se salva, trebuie să se despartă.

Să nu privești înapoi

În fine, titlul face trimitere la piesa lui John Osborne, *Privește înapoi cu mânie*, și la faptul că vine o vreme când există suficientă distanță față de trecut (unul care a pregătit un viitor fără speranță) pentru ca furia să fie exprimată, iar răul exorcizat. Indică foarte clar și fără echivoc un moment precis, de ruptură, în care trebuie să iei atitudine, să acționezi, să fii creativ.

PARTEA I

O dramaturgie care (n-)a supraviețuit

Liviu Malița

Stop-cadru după treizeci de ani

Dramaturgia din perioada comunistă (1948-1989) este astăzi un proiect pe care nu îl revendică nimeni. Criticii nu o promovează, directorii de teatre nu și-o asumă prin programe manageriale, regizorii nu o pun în scenă, actorii o ignoră, moraliștii o detestă. O dramaturgie care acoperă 40 de ani dintr-o istorie literară națională tânără, de aproximativ două secole, e uitată într-un teritoriu al nimănui, devenind un „cufăr cu haine vechi”, maldăr de catrafuse. Ea trezește efemer interesul nostalgic al unui segment de public, care a păstrat vie, dimpreună cu unii actori de altădată, amintirea marilor spectacole pe care, direct sau la comandă politică, le-a prilejuit, și alimentează, totodată, frustrarea dramaturgilor – noi și vechi, în această privință pare să se fi instalat o democrație.

Că dramaturgia din perioada comunistă a intrat, după 1989, cvasi-complet în uitare este un fapt pe care statisticile îl atestă parțial.¹ Ancheta de față indică precara prezență a acestei dramaturgii pe scena extrem-contemporană, dar nu una radical diferită de cea a dramaturgiei românești clasice și interbelice, dominată și aceasta de I.L. Caragiale, cu montări sporadice din Mihail Sebastian, Camil Petrescu, George Ciprian, Al. Kirițescu, G.M. Zamfirescu, Tudor Mușatescu, Lucian Blaga, Victor Eftimiu, dar cu obstinație V.I. Popa, *Take, Ianke și Cadîr*. Diferențele cantitative semnificative sunt relevante atât pentru trecut, cât și pentru prezent. Ele invită la o interpretare

¹ Mihai Vasiliu repertoriază, pentru perioada 1944-1989, cca 1500 de piese autohtone și aprox. 3400 de premiere (unele beneficiind de sute de reprezentații), după următoarea structură: dramă de inspirație contemporană 800 de piese și peste 1700 de premiere; comedie 400 de piese și peste 1000 de premiere; drama istorică 170 de piese și aprox. 500 de premiere; piese pentru copii (basme dramatizate, în general), jucate pe scena teatrelor dramatice, 100 și cca 200 de premiere. (Mihai Vasiliu, *Istoria teatrului românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995, pp. 103-107.) Dintre acestea, în primul deceniu post-comunist, abia dacă se mai jucau 10%, iar procentul îl include și pe Matei Vișniec, cel mai jucat dramaturg al deceniului. Vezi studiul Daianeî Gârdan din prezentul volum.

contextuală. Presupusa datare estetică a acestei dramaturgii și, deci, ipotetica sa inutilitate, este irelevantă, ba chiar falsă; (necesare) studii de sociologie a publicului ar fi confirmat ceea ce unii critici, comentatori avizați ai fenomenului, susțin; anume, faptul că textele aparținând acestora și-au îndeplinit rolul în și pentru epoca în care au fost create și jucate, fiind „funcționale” pentru acea comunitate.² Dramaturgia din perioada comunistă (ea însăși neomogenă) a fost (nici nu se putea altfel) consonantă cu propria epocă. Dar, au împărțășit ele și valori comune?

Pentru insuficienta capacitate de circulație astăzi a textelor dramaturgice din perioada comunistă pot fi invocate motive diverse. Opțiuni ideologice (mai ferme sau mai volatile) se combină cu destine și biografii, pentru a produce atitudini contradictorii. Conservatorismul moral și/sau estetic se confruntă (iar uneori se întâlnește paradoxal) cu valori ale progresismului social și politic, extremele coexistă: frustrările și ignoranța cu spiritul revanșard, compromisul cu intransigența, șocul prezentului cu amnezia trecutului. Depinde de la ce narațiune legitimatoră te revendici.

Dincolo de tipuri accidentale, există (și sunt invocate) constante culturale, care au generat strategii ale uitării *sui generis*. Iată câteva.

Centralitatea literaturii. E o idee comună și larg acceptată că trăim într-o cultură literaturo-centrică, în care teatrul e (sau a fost până de curând) asimilat componentei sale literare, diminuându-i-se rostul și posibilitățile. De altfel, în secolul XIX, în prima modernitate, când ideile literare erau considerate (prin marea lor difuzare) instrumentul privilegiat de promovare a proiectului național (crearea, în conștiințe, a ideii și apartenenței naționale), teatrul era o cameră de rezonanță pentru aceste idei, fiind transformat într-un apendice al literaturii. Treptat, instituția teatrului se autonomizează, dar, exceptând câteva decenii care pot fi numite faste pentru dramaturgie, în rest, aceasta se poziționează marginal, atât în sistemul literaturii (în raport cu poezia și proza), cât și în sistemul artei spectacolului (în raport cu artiștii scenei).

Dramaturgia este ignorată sau marginalizată în istoriile literare, ce utilizează, desigur, instrumentarul literaturii și nu pe cel al scenei, din

² Vezi, de exemplu, Miruna Runcan, „Spectacolul mort, spectatorul captiv și libertatea de a (nu) merge la teatru”, *Studia Dramatica*, nr. 2, 2007 (an. LII), pp. 103-110, studiu construit pornind de la conceptul de „complex hermeneutic”, căruia textul dramatic îi aparține.

convingerea (prejudecata, în opinia unor dramaturgi și critici de teatru postbelici) că aceasta este inferioară calitativ (în planul creativității) celor două genuri prestigioase: poezia și proza; este, așadar, un gen minor, întrucât insuficient de realizată artistic.³ În perioada comunistă, poate fi chiar invocată o tradiție a acestui dezinteres. Cel mai probabil, reticența criticilor și istoricilor literari față de dramaturgie contribuie la dificultatea de afirmare a genului (istoriile literare o ignoră, o neagă sau îi minimizează rolul), la integrarea discordantă în câmpul literaturii și la întârzieri majore de racordare a acesteia la dramaturgia mondială.

Promovarea sa prin lectură este deficitară. În România, s-a publicat puțină dramaturgie (în tiraje mici, adesea doar după ce autorul a cunoscut succesul la scenă) și s-a citit și mai puțin. Perioada comunistă nu face excepție.⁴

³ Convingerea că dramaturgia nu s-a realizat la parametrii calitativi ai celorlalte genuri nu aparține exclusiv criticilor și istoricilor literari. O împărtășesc și regizorii – vezi, de exemplu, David Esrig și Lucian Pintilie: „Dramaturgia originală în discuția creatorilor” (anchetă), în *Teatrul*, nr. 10 (oct.), 1964 (IX), p. 21) –, unii critici de teatru (Valentin Silvestru, „Atitudini creatoare în dramaturgia românească. Schiță de perspectivă asupra dramaturgiei românești moderne”, *Teatrul*, nr. 5, 1976, pp. 15-29) –, ba chiar unii dramaturgi, printre care Horia Lovinescu, „Răspunderea dramaturgului”, în *Teatrul*, nr. 1 (ian.), an. X (1965), p. 1). Revista *Teatrul* azi inițiază, în nr. 6 din 1990, o anchetă „Cum privește critica literară dramaturgia română”. Aceasta se va întinde până la finalul anului 1991.

⁴ Piese de teatru originale sunt publicate parcimonios, în principal, în reviste de specialitate cu public restrâns, de nișă, precum revista *Teatrul*, și uneori, sub exigențe sporite ale cenzurii politice, în reviste de cultură. Cel mai frecvent apar în broșuri/plachete propagandistice ale Consiliului Culturii și Educației Socialiste. Unele traduceri sunt realizate prin A.T.M. (Asociația Oamenilor de Teatru și Muzică). Litografiate, acestea au circuit intern, fiind distribuite exclusiv teatrelor, așadar, ignorate de public, al cărui acces la text este cvasi-inexistent. Publicația editorială, destinată, de regulă, dramaturgiei clasice (românești și universale) sau pieselor deja validate la scenă, cunoaște, însă, un reviriment. Studiul recent al Mirunei Runcan: *Teatru în diorame. Discursul criticii de teatru în comunism. 1978-1989. Viscolul* (Ed. Tracus Arte, 2021) îl atestă. Astfel, Editura Eminescu are, prin grija directorului său, Valeriu Răpeanu, și a redactorului-șef Constantin Măciucă, din 1973, o colecție de specialitate, „Rampa”, în care sunt publicate mai ales piese care succed consacrării scenice (cca 80 de titluri), secondată de o colecție de „Teatru comentat” (din care s-au publicat aproximativ 20 de volume) și de alta de recuperare teoretică, *Thalia*, ori de eseistică: *Masca*. Ediții critice și studii analitice despre teatru apar și la Editura Minerva. Editura Univers are o colecție dedicată autorilor dramatici și una studiilor teoretice esențiale din patrimoniul universal modern. La fel, Cartea Românească publică ediții de piese de teatru de autor, uneori însoțite de studii critice. O colecție de dramaturgie contemporană, dublată de cea de studii (*Discobol*), are și Editura Dacia din Cluj. La Iași, Junimea publică serii de autor, dar și o colecție de studii, intitulată *Arlechin*. Situația este (nu doar prin comparație cu perioada actuală sau cu cea interbelică) ameliorată. Totuși, nici în perioada comunistă, nu se publică suficient de multă dramaturgie, destul de consecvent și în tiraje apte să provoace o mutație în receptare.

Un prim paradox: dramaturgii văd în apartenența lor la sfera literaturii un act de înnobilare; în realitate, se aleg cu statutul de „rudă săracă”. Rămânând captivi viziunii ante- și inter-belice a dramaturgiei literare, continuând să aspire la „piesa bine scrisă”, ei persistă în frustrarea de a nu fi validați de critica și de istoria literară. Lipsesc, totodată, tentativele consistente de adoptare a scriiturii de scenă.

Teatru de regie. Este un adevăr consensual acela că teatrul românesc este un „teatru de regie” (ceea ce germanii numesc *Regietheater*)⁵. Punctul de inflexiune fusese atins la mijlocul deceniului șapte. În 1965, David Esrig consemna:

„Astăzi, [...] teatrul nu mai trebuie să rămână la nivelul unui simplu vehicul între scriitor și spectator; el trebuie să-și afirme cu putere resursele artistice proprii, egale în drepturi și în valoare cu cele ale literaturii sau ale oricăruia dintre genurile majore ale artei”⁶.

În pofida declarațiilor de principiu, regizorii perioadei comuniste se „desolidarizează” de text (modifică dezinvolt partitura dramaturgică) și tind spre autonomizarea (estetică) a spectacolului: ei au înlocuit fidelitatea față de text cu creativitatea explozivă.

Nu este vorba despre o specificitate; secolul XX fusese numit „secolul regizorilor” (în care s-au schimbat dinamicile de putere în teatru). Dar, în Occident, ultimele decenii (anii 70-80, mai ales) au cunoscut experimente și forme teatrale diverse, care au schimbat radical scena contemporană și au chestionat rolul regizorului și adesea l-au recalibrat. Dimpotrivă, în România, rolul acestuia s-a consolidat. În plan intern, regizorul are o autonomie artistică mai largă, comparativ cu dramaturgul, iar pe plan internațional beneficiază de recunoaștere. Capitalul simbolic al unor regizori precum Liviu Ciulei, Lucian

⁵ Robert Cohen e de părere că „teatrul de regie” este caracteristic întregului teatru est-european din perioada Războiului rece, pentru că regizorul ar fi avut, comparativ cu dramaturgul, o marjă mai mare de libertate în confruntare cu cenzura. Robert Cohen, „Teatrul românesc văzut din perspectivă americană”, în *A Director's Theatre. The Romanian Theatre from an American Perspective. Un teatru al regizorului. Teatrul românesc văzut de un american*, traducerea textelor: Carmen Borbely și Anca Măniuțiu, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2017, p. 257. O poziție similară susține și Iulia Popovici: *Un teatru la marginea drumului*, București, Ed. Cartea Românească, 2008, p. 25.

⁶ David Esrig, „Stilizare sau esențializare”, în *Teatrul*, nr. 3 (martie), 1965 (X), p. 6.

Pintilie, Radu Penciulescu, Vlad Mugur, David Esrig, Dinu Cernescu ș.a. este, în epocă, impresionant. Modelul teatral în care regizorul deține autoritatea absolută (artistică și, adesea, administrativă, ocupând funcția de director al teatrului) este convergent cu modelul social hiper-ierarhizat al vremii. Chiar după afirmarea unui întreg contingent de noi dramaturgi (Dumitru Radu Popescu, Marin Sorescu, Iosif Naghiu, Romulus Guga ș.a.), așa-numitul „teatru de regizor” reprezintă o forță mult mai puternică.

Particularitatea pare să constea, însă, în apatia regizorilor (semnalată și amendată de către critici⁷) față de textul (contemporan) autohton, în lipsa lor de aderență la dramaturgia națională (accentuată și de ingerințele politice, care încercau să o impună propagandistic).

Al doilea paradox: dezinteresul regizorilor pare să acrediteze ideea că se poate vorbi de o mișcare teatrală românească fără dramaturgie românească.

Principiul crizei. Hiatusul înregistrat în raport cu poezia și proza, pe de o parte, cu spectacologia, pe de alta, alimentează o ontologie a crizei. Discursul despre criză este, în orice caz, recurent. Dacă în alte areale culturale, dramaturgul și-a consolidat statutul, la noi, el rămâne un creator în interval, iar textul dramatic conservă un grad relativ de instabilitate. Plasată la margine în ambele sisteme de referință (literar și teatral), dramaturgia românească intră, de la mijlocul deceniului șapte, în competiție cu dramaturgia occidentală, față de care dezvoltă adesea un complex de întârziere, iar în plan intern, în concurență cu regia, în raport cu care, în mod evident, pierde teren⁸. Ea se confruntă cu riscul de a deveni, prin tematică și stilistică, o dramaturgie locală, iar dramaturgul cu acela de de-profesionalizare. Zoe Anghel-Stanca vorbește,

⁷ Valeriu Râpeanu: „Marile și adevăratele școli de regie ale lumii și-au definit originalitatea prin atitudinea lor față de dramaturgia națională și autorii originali. [...] Aici, pe acest tărâm, se verifică ingeniozitatea regizorului, capacitatea lui de a construi un univers care poartă avantajul ineditului. [...] E de fapt și un nonsens să vorbim despre stilul unei școli care nu pleacă de la realități naționale, specifice, locale chiar. Când și unde s-a dezvoltat o asemenea școală? Ne-am putea imagina școala de la Barbizon fără Barbizon, pe Jouvett fără Giraudoux...” Valeriu Râpeanu, „Școala de regie și dramaturgia națională”, în *Pe drumurile tradiției*, Cluj, Ed. Dacia, 1973, pp. 237-240. Vezi și: Valentin Silvestru, „Credo-ul regizorului” (I), în *Teatrul*, nr. 2 (febr.), an. 1989 (XXXIV), p. 24.

⁸ Ana Maria Narti afirma, spre finalul deceniului șapte: „...piesa românească nouă este, de obicei, slabă, ea vorbește numai pe jumătate despre viața noastră, îi atrage foarte rar pe regizori și atunci când ei acceptă să lucreze pe un text, trebuie să-l tragă în sus, să-i umple golurile, să-l încarce de viață”. Ana Maria Narti, în *Teatrul*, nr. 2 (an. XIII), febr. 1968, pp. 32-33.

în 1964, despre necesitatea ca dramaturgul să deprindă „știința de a scrie teatru”, căci, la noi, „în teatru, replica este scrisă după o formulă literară și nu de teatru, amintind dialogul de roman...”⁹.

În vreme ce, în lume, conceptul de *dramaturgie* evoluează, implicând vizualul și coregraficul în formule provocatoare, la noi, dramaturgia rămâne captivă unei viziuni adesea rudimentare. Nu este exagerat să se afirme că și astăzi procesul de scriere a piesei este insuficient adaptat la realitatea scenei. În ceea ce-l privește, în pofida unor răbufniri de orgoliu, dramaturgul se percepe pe sine ca un perdant.

Se dovedește că statutul dramaturgului, din care derivă condiția dramaturgiei românești, este o problemă de putere; o cauză esențială a deprecierei (mai ales prin comparație cu situația dramaturgiei maghiare din România) e lipsa de reprezentare a dramaturgului în instituția teatrului, în structurile de decizie și de execuție.

Al treilea paradox: deși sunt consacrați de/la scenă, dramaturgii perioadei scriu pentru apariția în volum și nu pentru scenă, fiind atenți și sensibili la calitatea artistică a textelor lor.

Inapetența teoretică. Se adaugă incapacitatea metodologică a criticilor de teatru de a crea un domeniu de specializare, care să asume această stare de fapt ce caracterizează dramaturgia. Sunt recurente reproșurile despre absența unor construcții critice, monografii, sinteze și istorii ale teatrului, care să ordoneze dramaturgia, stabilind filiațiile și coeficientul de originalitate, impunând figuri emblematice, participând activ la dezbaterile din arealul mai larg cultural.¹⁰ Criticii de teatru nu au elaborat studiile necesare unei evaluări competente.

În absența acestei reflecții și reflectări, s-a instalat o conștiință depreciativă necritică despre teatrul românesc, în genere. La mijlocul deceniului opt,

⁹ Zoe Anghel-Stanca: „Dramaturgia originală în discuția creatorilor” (anchetă), în *Teatrul*, nr. 10 (oct.), 1964 (IX), p. 42.

¹⁰ Pot fi semnalate, totuși, unele contribuții. În 2000, Mircea Ghițulescu publică *Istoria dramaturgiei române contemporane*, în care un capitol important este dedicat literaturii dramatice din comunism, iar în 2007, la Editura Academiei, *Istoria literaturii române: dramaturgia*. Aproape concomitent (în 2008), apare, la Editura Universitas XXI din Iași, *Incursiuni în istoria literaturii dramatice românești: regăsiri* de Florin Faifer, simple note de lectură. Nici una, nici cealaltă nu are un ecou real.

Constantin Paraschivescu semnală opinia simptomatică despre inexistența unei mișcări teatrale autentice („bazate pe concept, structură și formă”):

„...pretextul că n-ar exista nimic în teatrul românesc, în afară de două-trei piese și câteva spectacole. Când sinteza ezită, dăm noi înșine apă la moară tuturor acestor opinii minimalizatoare...”¹¹.

Inapetența pentru teorie a determinat formarea unei culturi teatrale expresive, dominate de o critică dramatică funcțională, ce a tins să se rezume la cronică de spectacol. Reticentă la reflecția sistemică, critica de teatru a rămas preponderent impresionistă și, cel mai adesea, a analizat fără concepte, dezinteresându-se de acreditarea teoretică a unor criterii de analiză și fără să furnizeze criterii de ierarhizare. În absența unor astfel de instrumente, critica teatrală nu a reușit să ajute dramaturgia să-și regăsească demnitatea, forța și independența; i-a lipsit capacitatea de a scoate dramaturgia din condiția sa de nișă și de a contracara eficient declasarea autorului dramatic în câmpul teatral. Nu doar că nu a „canonizat” dramaturgi, dar nici nu a cristalizat un concept unitar de dramă, favorizând, în revers, un dezacord funciar și irevocabil referitor la „ce înseamnă o piesă bună?”.

Provizoriu, ultimul paradox: absența unei solide reflecții teoretice asupra dramaturgiei a împiedicat (în cel mai bun caz, a amânat) ceea ce un respondent numește „amplul proces de recalibrare a relației cu trecutul recent”.

*

Praguri ale uitării. Faptul (subiectiv) că, după 1989, dramaturgia din perioada comunistă a intrat cvasi-complet în uitare naște firesc întrebarea: când și mai ales cum a început amnezia?

Înainte de a schița o cronologie a problemei, e de precizat că, fără a fi generalizat, uitarea acestei dramaturgii a fost, la început, un fenomen („natural”) de negare (violentă, radicală), pentru a se instala apoi din inerție și fără o coloratură emoțională. Au apărut noi probleme, alte centre de interes și alte idei au structurat câmpul dezbaterilor publice, așa încât chestiunea dramaturgiei din perioada comunistă a alunecat pe nesimțite în uitare,

¹¹ Constantin Paraschivescu, „Clopoțelul și gongul”, *Teatrul*, nr. 10 (oct.), 1976 (XXI), pp. 5-6.

devenind inactuală pentru profesioniștii scenei și neinteresantă pentru cercetătorii fenomenului teatral.

Cauzele amneziei pot fi (e necesar să fie) investigate, dar ele reies cu prisosință și din răspunsurile la prezenta anchetă, pe care le voi sintetiza îndată. Diversitatea acestora este elocventă în sine, iar similitudinile surprinzătoare. Natura ori „calitatea” răspunsurilor nu este, la rândul ei, lipsită de interes: verdicte generalizante coabitează cu demersuri atent contextualizate, atitudini radicale alternează cu altele relativizante. În ansamblu, ancheta revelează o amnezie selectivă și întărește ideea că aceasta se bazează pe impresii subiective și nu pe studii riguroase, inexistente de altfel.

E dificil de răspuns la întrebarea: cum procedăm? Amnezia odată instalată face dificil travaliul amintirii: „cum ne amintim?” trebuie să stea în cumpănă cu „ce ne amintim?” Căruia scop anexăm amintirea și din ce rațiuni renunțăm la ea? Contează, apoi, ce mecanisme survin pentru a regla rețeaua de subiectivități discordante, cât de friabile sunt sursele de documentare care permit o evaluare obiectivă a situației etc.¹² Reflecțiile asupra dramaturgiei din perioada comunistă permit formularea unor ipoteze metodologice despre cum sistematizezi, ierarhizezi, disociezi. Mă voi referi prioritar la rezultatele prezentei anchete.

Voi aborda, mai întâi, chestiunea din perspectivă cronologică. Adică, însuși reversul amneziei. Desigur, cei 30 de ani de istorie post-comunistă nu sunt omogeni/uniformi. Dezvoltarea societății românești a cunoscut etape, s-au produs mutații sociale și culturale, iar abordările legate de comunism sunt și ele diferite. Poate fi remarcată chiar o răsturnare de perspectivă: de la una fierbinte, care privilegia contrastul în alb și negru, se ajunge (și sub presiunea noii generații ce nu mai are memoria vie a comunismului) la abordări nuanțate. Astfel, dacă, în anii 90, regimul comunist era văzut ca agresorul prin excelență,

¹² În cazul dramaturgiei din perioada comunistă, trebuie semnalată inexistența (cu câteva excepții) a unor studii riguroase. Marian Popescu întreprinde o analiză succintă în *Scenetele teatrului românesc. 1945-2004. De la cenzură la libertate*, București, Ed. Unibet, 2004. Când privește sursele de documentare, acestea sunt puține, incomplete și nesistematice. Am utilizat, în principal, *Anuarul Teatrului Românesc*, editat de UNIBET, sub îngrijirea Elenei Popescu și a lui Marian Popescu. Au apărut edițiile dedicate stagiunilor: 1995-1996; 1996-1997; 1997-1998; 1998-1999; 1999-2000; 2000-2001; 2001-2002; 2002-2003; 2003-2004 (Anuarul cuprinde informații doar despre teatrele instituționalizate din România) și baza de date a revistei *Teatrul azi* (existentă și în format *on line* pentru perioada 1990-2010).

la celălalt capăt al perioadei, sunt înregistrate poziții care încep să-l interpreteze ca pe o împlinire (fie și defectuoasă) a unei gândiri de stânga. Se nasc noi polemici, ce anticipează revizuii.

Fiind dintotdeauna o oglindă a societății, teatrul reflectă schimbările sale sinuoase, iar soarta dramaturgiei din perioada comunistă este și ea rezultanta acestei confluente de reacții. Consensusul respondenților (nevalidat de cifre) este că, inițial, literatura perioadei comuniste a suferit o condamnare totală, adesea paroxistică, fiind respinsă în bloc, fără rezerve, fără analiză. Diversitatea răspunsurilor la anchetă permite reconstituirea cauzelor multiple ale acestei rupturi.

Anii 90 au fost marcați de trecerea violentă de la un regim dictatorial la unul democratic. S-a instalat o fractură istorică, asemănătoare celei din 1948, dar cu sens schimbat, ducând însă la fel la negarea trecutului. Șocul schimbării a fost cu atât mai puternic, cu cât răsturnarea fusese nepremeditată și ne-anticipată. După aceea, utopia libertății absolute a balansat într-o mare dezamăgire, provocată de lentoarea și de ineficiența unei tranziții incerte și indeterminat prelungite. În acest context, distanțarea de comunism echivala cu un gest de afirmare a libertății recent câștigate, colorat moral de respingerea categorică a unui trecut strâmb și opresiv, demonic, în unele relatări. Era perceput drept un act de opoziție politică și etică, de răzvrătire, act ce avea efect cathartic în raport cu frustrările (ideologice sau estetice) acumulate. Condamnarea era cu atât mai puternică, cu cât se consuma post-festum.

Provenind dintr-un sentiment generalizat de culpă, respingerea i-a vizat pe autori și textele lor. Primilor li s-a imputat lipsa de opoziție la regimul totalitar comunist. Privită retrospectiv, dictatura feroce și cenzura totalitară nu epuizau, în conștiința prezentului, explicațiile absenței unei dramaturgii contestatare (acuză mai generală). Inexistența literaturii de sertar dizidente sau clandestine, precum și excesul de maculatură propagandistică consolidau această opinie. Printr-un consens tacit între public, artiști și instituțiile teatrale, majoritatea covârșitoare a textelor produse între 1948 și 1989 au fost considerate nefrecventabile, purtând stigmatul contagiunii lor cu propaganda. Sub aspectul/invelișul lor atractiv de opere artistice care, așa cum, tot mai puțin convingător, se clama acum, au garantat supraviețuirea culturală, se denunța insistent caracterul lor nociv moral și deformat estetic. A le promova prezenta

chiar riscul compromiterii regizorului, a trupei, a teatrului. Travaliul uitării începuse.

Singurii care se salvează sunt exilații și puțini dintre dramaturgii puțin jucați în trecut (Dumitru Solomon și Gellu Naum). Matei Vișniec este figura emblematică a perioadei, fiind jucat preponderent și mai pe toate scenele țării, probabil, și într-o încercare de normalizare, prin aducerea în prim plan a unui dramaturg român care, cu o sintagmă a epocii, „nu a mâncat salam cu soia”, nu a făcut, așadar, compromisul imputat celorlalți și și-a putut păstra forța creativă majoră și europeană. A devenit imaginea în oglindă a opozantului absent.

Reluarea contactului cu Occidentul și libera circulație permit descoperirea textelor dramatice contemporane, ce se revendică de la estetici diferite și propun noi stilistici. Teatrul românesc este avid să recupereze tot ceea ce a fost pus sub interdicție în perioada comunistă, lansând teme prohibite sau „elemente spectaculare” tabú pentru societatea românească antedecembristă.¹³ Printre acestea: *sexualitatea* (erotism; nuditate; limbaj licențios); *spiritualitatea* (echivalată înainte de 1989 cu misticismul regresiv); *revolta* (conflictul cu puterea); *identitatea*, mai ales de gen și cea religioasă; cât privește identitatea națională, aceasta a fost o temă confiscată de Partidul Comunist Român și instrumentalizată propagandistic, fiind admisă doar sub forma unor reprezentări stereotipe.

Dramaturgia românească își familiarizase publicul cu o scriitură metaforică și aluzivă. Conectarea la creativitatea occidentală aduce cu sine surpriza unor texte (deconcertante) de maximă directețe, care fascinează. Prin comparație, dramaturgia creată în România în perioada regimului totalitar, inclusiv cea valoric recunoscută, pare acum vetustă/desuetă; cu o expresie ce se regăsește în prezentul volum, ea „a devenit brusc imaginea unei lumi teatrale izolate, prizonieră într-o mentalitate anacronică.” Miracolul (re)descoperirii Occidentului a fost, așadar, nu numai un motor de regenerare profesională și creativă, ci și un reper contrastiv, ce contribuie decisiv la excluderea de pe scena teatrului a dramaturgiei autohtone. În orice caz, nimeni

¹³ Așa cum remarcă un respondent, repertoriile teatrelor sunt dominate de autori străini contemporani, fapt posibil și pe fondul unui vid legislativ, ce permite montări fără plata drepturilor de autor. S-a constatat ulterior că nu doar respingerea dramaturgiei autohtone din perioada comunistă a fost nediferențiată, ci și absorbția textelor străine neselectivă.

nu era interesat să o recitească și cu atât mai puțin să o ierarhizeze, în vederea unei recuperări selective.

Reorientarea repertoriului teatrelor spre exterior este o opțiune artistică, dar corespunde, totodată, unei necesități contextuale. Pierderea masivă de audiență impunea urgența unor strategii de recuperare a publicului, ce trebuia atras (iar cârligul pieselor occidentale părea unul excelent) din nou în sălile de spectacol, de unde evadase în stradă. De altfel, iureșul evenimentelor, atracția exercitată de marșuri, demonstrații și proteste, dar mai ales anvergura transformărilor politice și sociale petrecute schimbaseră categoric locul artei în societate, forțând-o să alunece spre margine.

În absența unor date statistice, impresia care persistă este că, înainte (în anii 80 mai ales și în Capitală, prin excelență), teatrul se afla în centru, beneficiind de un interes total din partea unui public tot mai larg, pe măsură ce abuzurile și excesele regimului sporeau și din pricina absenței concurenței reale din partea radioului și a televiziunii. Scena teatrului era un loc rar, în care puteau fi exprimate frustrări și traume sociale. Acum, acestea erau libere să se manifeste direct pe scena socială. Actul teatral trece, pentru moment, în deriziune. Mărturia regizorului Mircea Cornișteanu, care monta, în perioada de grație dintre cele două „ere”, *Vărul Shakespeare* de Sorescu, atestă deruta instalată în lumea teatrului (ca și în întreaga societate).¹⁴ Soluții regizorale și

¹⁴ „... Și a venit 22 decembrie. Evident că repetițiile s-au întrerupt, ceea ce se întâmpla era infinit mai important decât ceea ce făceam noi. Le-am reluat după vreo trei săptămîni. Am revăzut spectacolul în faza aceea crudă în care-l lăsasem. «O, Doamne, palavre, doar palavre?», ca să-l parafrazez pe Shakespeare al lui Sorescu. Aproape totul părea fără rost, fără miez, fără haz. Scenele pe care mizam cel mai mult mi se păreau acum lipsite de orice interes, modul aluziv în care atît textul cît și interpretarea noastră comunicau și semnificau nu mai avea nici un farmec. Timp de peste patru decenii toți artiștii, indiferent de arta practică, și-au format un fel de a spune ce doresc, ce simt, ce vor, ce-i doare, ce-i frămîntă, care să fie și inteligibil pentru public, dar care să-i și apere pe ei înșiși de o posibilă represiune care de obicei urma dacă spuneau adevărul în mod direct. Alegoria, parabola, metafora erau armele cele mai des folosite și pe care oamenii învățaseră să le decodifice foarte bine. «Ajunsesem și eu un ...maestru» al unor puneri în scenă în care orice tălmăcire exactă a intențiilor critice să poată fi oricînd răstălmăcită ca inofensivă. [...] Ne-am apucat să refacem spectacolul, dar ceva nu mergea. Lipsea ceva. În primul rînd îmi cam dispăruse interesul față de teatru în general. Mă gîndeam mai mult la ceea ce s-a întîmplat, la ce este și ce va fi, totul era mai interesant și mai viu în afara teatrului decât în interiorul său. Dacă pînă în decembrie teatrul era mai viu și mai adevărat decât viața, dacă era o oază de bucurie și speranță într-un deșert moral-material, acum raportul se inversase. Aș fi vrut să stau pe străzi, să aud și să văd oamenii, să citesc toate ziarele, să mă uit la TV, să ascult radioul, dar trebuia să stau în teatru 10-12 ore și să repet. Nu

conform agendei proprii/personale a regizorului etc.), atitudinii de complezență. Alte motive convergente sunt: subfinanțări cronice care restrâng aria de experimentare și, mai ales, inexistența unui program cultural național, incoerențe, dezinteres public, manipulare...

Mai poate fi semnalat încă un lucru. La 30 de ani de la căderea regimului, comunismul însuși este, pentru noile generații de creatori teatrali (și nu numai: pentru publicul tânăr chiar), atât de codificat, încât devine aproape ininteligibil; presupune un efort de descifrare/interpretare disproporționat, ce descurajează orice tentativă. S-ar putea crede, de aceea, că nu există și nu e nevoie de nici o motivație: alunecarea în uitare a acestei dramaturgii se explică chiar prin ciclicitate, căci am intrat într-o altă spirală culturală, organizată după alte repere.

Pentru unii respondenți e importantă și situarea noastră geografică înspre Balcani și raportarea la memorie, unde, cu o celebră zisă culturală, datorată lui Raymond Poincaré, „tout est pris à la légère...”. Sau, cu o expresie a zilelor noastre, uitarea ține de ADN-ul național, tot mai balcanizat. Pe scurt, nu există un interes activ; invers, dezinteresul nu se bazează pe nimic, căci are în vedere totul.

Rămâne faptul unei distanțări nete (mai degrabă inertiale decât critice) de o dramaturgie astăzi presupus datată. Cu mențiunea că dramaturgia – arta, în genere – este o victimă pentru întreg sistemul. Privilegiul pe care l-a avut arta în comunism se întoarce în contrariul său. Arta devine, în mare măsură, un țap ispășitor pentru toate relele sistemului: lipsa de curaj civic, compromisul politic și moral, absența opoziției anti-totalitare ș.a.

*

Canonul mut. Chiar dacă nu oferă, prin numărul răspunsurilor, valori relevante în plan statistic, ancheta de față sugerează direcțiile de structurare ale câmpului teatral. Sunt reprezentate (fără diferențe semnificative între preferințele afirmate) toate generațiile și cele mai importante categorii profesionale din lumea teatrului, cu excepția semnificativă a scenografilor (care nu au fost chestionați). Majoritatea sunt oameni de teatru care activează în țară, dar sunt și câteva voci (dintre cele ilustre) ale exilului românesc.

O analiză comparativă a răspunsurilor indică prezența a cca 30 de nume de dramaturgi activi în perioada comunistă vehiculate de către respondenți, semn că au fost reținute de memoria lor selectivă. Nu există criterii pentru a stabili o ierarhie. Totuși, merită semnalată frecvența (în această ordine) a unor nume de dramaturgi, precum: Teodor Mazilu, Marin Sorescu, Dumitru Radu Popescu, Dumitru Solomon, Iosif Naghiu, Horia Lovinescu, Ion Băieșu, Aurel Baranga, Gellu Naum, Ecaterina Oproiu, Romulus Guga, I.D. Sîrbu, Radu Stanca (citată prioritar de către universitari), Alexandru Sever, Adrian Dohotaru... Dintre autorii din exil, sunt amintiți Matei Vișniec și George Astaloș. O seamă de nume figurează sporadic, semn posibil al unor preferințe extrem subiective. Apar și nume de autori (Marin Preda, Ioan Groșan, Toma George Maiorescu) în cazul cărora piesa de teatru este, mai curând, un accident în biografie și bibliografie. Dacă avem în vedere incidența citării, cea mai drastică depreciere pare să o fi suferit Paul Everac.

Se poate constata cu ușurință că, în pofida multiplelor respingeri și delimitări (consemnate mai sus), canonul dramaturgiei din perioada comunismului s-a constituit, totuși, chiar în afara instrumentelor uzuale de validare/consacrare. Am putea spune că acesta s-a realizat fără să se discute, întrucât lipsesc studiile sistematice, dezbaterile de presă și construcțiile critice solide (monografii, sinteze și istorii ale teatrului), care să examineze și să așeze lucrurile. Prin această anchetă vorbește, așadar, un canon mut, reconstituibil din consensuri tacite, ori rezultând din inerție. Principiul care se degajă este că invalidarea autorilor e exprimată, pe când validarea este, cel mai adesea, subînțeleasă în tăcere.

Există cel puțin două explicații complementare pentru consensul realizat *ad hoc*, ce transcende diferențe generaționiste, profesionale (regizori, actori, dramaturgi, critici de teatru) sau de gen. Gradul ridicat de omogenitate a opțiunilor și a preferințelor valorice se justifică prin faptul că a fost investigată doar rețeaua socio-profesională a teatrului. Totodată, instrucția comună (frecventarea unor școli cu programă didactică asemănătoare) explică similitudinile de selecție.

Unele lucruri sunt previzibile, altele pot să surprindă. Astfel, pare plauzibil că multe dintre numele de rezonanță au fost reținute (dimpreună cu, de regulă, aceleași titluri ale operelor lor) pentru că autorii respectivi erau deja consacrați, fiind jucați constant până în 1989, constituindu-și (nu de puține ori în urma unor spectacole-legendă) un important capital simbolic. Notorietatea acestora este asigurată de persistența, în amintirea publicului sau în memoria

culturală, a unor mari spectacole realizate după textele lor. Alți autori (Iosif Naghiu, I.D. Sîrbu ș.a.) beneficiază de o aură contestatară, consolidată de memoria unor spectacole drastic cenzurate sau interzise.

Există, însă, aspecte dificil de anticipat. Prezenta anchetă atestă, de exemplu, faptul că, în pofida controverselor și disputelor de tot felul și chiar a dezicerilor, canonul dramaturgiei se reconstituie tot după criterii estetice. Nu se remarcă existența vreunui grup (nici măcar al reprezentanților Noii Dramaturgii, ce mizează pe impactul social și politic al teatrului), care să pledeze consecvent pentru un canon alternativ, selectând, pentru exemplificare, piese corespunzătoare din arhiva vechii dramaturgii. Nu doar că nu s-a formulat un contra-canon, care să eludeze criteriul estetic, dar, dimpotrivă, tendința generală este de reproducere a *mainstream*-ului.³⁰

În acest context, interesul consemnat pentru fenomenul și pentru producțiile realismului socialist pare distonant. Acesta se manifestă diferit. Unii reprezentanți ai vechii generații propun o revizitare parodică a dramaturgiei realismului socialist. În schimb, noua generație cu simpatii sau opțiuni de stânga afișează o frondă anti-estetică. Admite, la rigoare, că realismul socialist poate fi repudiat în componenta sa estetică (foarte puține opere fiind recuperabile din acest punct de vedere), dar crede, în același timp, că acesta merită reevaluat ideologic. Se presupune că realismul socialist conține, prin componenta sa de emancipare socială, un nucleu viabil și valoros, că include o ideologie a progresului. Realismul socialist este un mod de „distrugere constructivă”, fiind productiv tocmai prin forța sa de anihilare a tradiției (de neantizare a lumii vechi).

Deocamdată, se poate remarca faptul că interesul reprezentanților noii stângi pentru realismul socialist pare a fi provocat de similitudini tematice superficiale, de filiația cu activismul social/civic. Unele obiecții pot fi administrate. Pe de o parte, se constată că această reevaluare ignoră opoziția dintre intenție și procedee de realizare, respectiv exact dimensiunea funciar duplicitară a regimului totalitar comunist. Ideologia realismului socialist ar fi putut fi progresistă, dacă nu ar fi fost formulată și exprimată într-o dictatură,

³⁰ Marian Popescu remarca, în 2000: „Canonul artistic al anilor '60 este menținut în continuare, el fiind aspirația spre modernitate a teatrului românesc astăzi. Școlile universitare de teatru nu fac și ele, la rîndul lor, decît să mențină acest canon, niciodată pus în discuția publică, a mediului profesional”. Marian Popescu, „Teatrul de mîine”, în Elena Popescu, Marian Popescu (editori), *Anuarul Teatrului Românesc. Stagiunea 1998/1999*, București, Ed. UNITEXT, 2000, p. 5.

care a folosit contextual programul de restructurare a artei nu pentru scopurile progresiste declarate, ci l-a instrumentalizat pentru interese politice proprii, anti-democratice. Pe de altă parte, aspirația de depășire a umanismului prin critică ideologică (sistemică) eșuează. Cel mai adesea, interesul noii dramaturgii pentru categorii sociale și profesionale defavorizate (mineri, șomeri, pensionari ș.a.) se concretizează în sondarea și etalarea (cu mijloace minime ale artei) a unor drame individuale, subiective, procedeu ce aparține realismului clasic și perspectivei umaniste, de care reprezentanții săi pretind că se dezic. Or, prin prezentarea unilaterală/partizană (absolutizarea unui aspect făcut responsabil de întreg) nu se obține o critică ideologică a realității sociale, ci, dimpotrivă, o re-ideologizare a artei. Nu se propune, așa cum pare, o nouă dominație a eticului, ci a politicului.

Este de remarcat că, prinși în acest angrenaj, unii dintre respondenți intră în dezacord cu mutațiile pe care le reclamă în arta teatrului, dovedind o incapacitate de a se sustrage din paradigmă. Chiar dacă, punctual, își exprimă, bunăoară, interesul pentru teatrul comunitar ori pentru dramaturgia realismului socialist, la proba de foc citează tot titluri de opere consacrate estetic și nu unele cu portanță politică. Ei nu amintesc nici măcar de teatrul colaborativ, ce se făcea în România Socialistă prin teatrul de amatori. E adevărat că justificările diferă, chiar dacă, uneori, programele se contaminatează.

*

Restituiri. Ancheta conține un important potențial de dezbatere, orientat de întrebarea care se impune, dacă merită reactivată dramaturgia din perioada comunistă? Se conturează două atitudini: una radicală, alta moderată. Potrivit celei dintâi, aceasta trebuie repudiată integral, fără vreo analiză prealabilă, dat fiind faptul că potențialul scenic nu poate fi despărțit de mesajul (corupt, imoral) al textului. Cu alte cuvinte, există, în acea dramaturgie, destule piese bine scrise, cu vădite valențe de teatralitate, dar false, aservite politic din punct de vedere al conținutului. Dimpotrivă, poziția moderată este una relativizantă și are drept premisă ideea că nu trebuie mortificat textul din cauza compromisurilor politice (și morale) ale autorilor pactizanți cu partidul. Mai ales că necontaminarea de ideologie nu e o garanție a actualității textelor. Beneficiem astăzi de distanța istorică și reflexivă necesară pentru ca distincția ideologică, „penibilă” și „îngustă”, dintre perioadă comunistă și cea post-

comunistă să fie depășită în favoarea unei interpretări calitative, singura disociere validă fiind cea dintre autori de talent și non-valori. Dacă, în primul caz, primează legitimitatea morală, în cel de-al doilea, forța artistică a operei trece în plan secundar biografia.

Fiecare dintre perspective comportă riscuri, fie de re-tabuizare a perioadei, fie de analiză nediferențiată, cu efect nivelator, una care ar lăsa impresia (dorită de către autorii aserviți propagandei de partid și recompensați, în regimul comunist, cu importante funcții politice și cu poziții de putere în instituțiile de cultură) că nu au fost unii mai buni decât alții. De fapt, atitudinile au contat mult, în epocă, unde exista o linie imaginară fermă ce îi separa pe autorii profund dogmatici, care acționau toxic, în câmp comunitar, de cei ce aveau voce proprie. În plan literar, fiecare categorie apăra valori diferite, chiar atunci când, în atitudini și comportamente (politice) publice, se puteau incidental întâlni.

Premisa reevaluării este aceea că, sub poighița compromisului politic inevitabil (iar pentru anumite etape: obligatoriu, impus fiind de puterea politică), a crescut o dramaturgie autentică. Valoarea istoriografică, dar, mai ales, interesul cultural și patrimonial recomandă includerea sa în istoria literaturii române (ca și în istoria teatrului). Demersul este, însă, insuficient pentru a o readuce în actualitate. În acest sens, oportună pare a fi adoptarea unei atitudini critice, care să reevalueze această dramaturgie nu doar dintr-o perspectivă estetică, ci și din una istorică, din alta atentă la ideologie, ori printr-o lectură sociologică. Nici nu are cum evolua noua dramaturgie fără cunoașterea celei vechi.

Cel mai eficient tip de abordare ar aparține, însă, practicienilor. Numai readusă pe scena teatrului această dramaturgie își poate, eventual, valida vitalitatea artistică. Continuă să fie, însă, neclar cui aparține responsabilitatea de resuscitare a dramaturgiei naționale. Multe degete îl indică pe regizor. La întrebarea subsecventă, *ce și cum* montăm, au fost avansate, de asemenea, ipoteze diferite. Se acceptă, în general, că orice text e recuperabil și, printr-o strategie artistică adecvată, poate fi recontextualizat și actualizat. Artiștii au la îndemână modalități variate. Regizorii pot, de exemplu, epura textul sau obtura semnificațiile sale ideologice perimate, subliniind, dimpotrivă, valorile perene, umaniste (așa cum a procedat Dinu Cernescu, când a montat, la Odeon, *Trei generații* de Lucia Demetrius ca pe o poveste de iubire). Parodia este cel mai adesea un procedeu de succes. Fără a părăsi paradigma esteticului, pot fi

Scriitor (n. 1959, Arad). A publicat romanele: *Eu și maimuța mea* (1990), *Razzar* (1998, în colaborare cu Alexandru Pecican; premiul Nemira), *Imberia* (2006), *Bokia* (2011), *Arhitecturi mesianice* (2013), *Noaptea soarelui răsare* (2014), *Lumea care n-a fost* (2018), și prozele scurte din *Darul acestei veri* (2001; nominalizat la premiile ASPRO, 2001), *Zilele și nopțile după-amiezei* (2005), *Povești de umbră și povești de soare* (2008), *Clujul în legende* (2010), *999 de minciuni* (2012), *Rebeliune la Chittagong* (2019). A realizat antologia de interviuri cu Nicolae Breban *O utopie tangibilă* (1994), *Trasee culturale nord-sud* (2006), volumul de convorbiri polemice *Vorbind* (împreună cu Gheorghe Grigurcu și Laszlo Alexandru, 2004), și a publicat volumele de critică literară *Rebel fără pauză* (2004), *Puncte de atac* (2006), *Sertarul cu cărți* (2007), *Reuniunea anuală a cronicilor literare* (2008), *Mituri publice, mitologii cotidiene* (2010), *Voluptăți literare* (2011; premiul filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor), *Acorduri și dezacorduri critice* (2012), *Câteva secrete ale romancierului Lucian Blaga* (2014), *Hieroglifice cantemiriene* (2016) și *Tresăriri critice* (2018). Povești: *Aventurile lui Matiaș Corvin la Cluj* (2011), *Cuțitul lui Matiaș Corvin* (2019). Poezie: *Nord. Moduri de locuire* (2008), *Elefanți pe linia de tramvai* (2019). Teatru: *Arta rugii* (în colaborare cu Alexandru Pecican; 2008; premiul Mongolu al filialei Uniunii Scriitorilor). *Drumul spre Indii* (Teatrul Național din Cluj-Napoca, 2012). Teatru de păpuși: *Țara lui Împreună* (Teatrul de Păpuși Puck, Cluj-Napoca, 2018); prelucrări dramatice după *Hänsel și Gretel* (Teatrul de Păpuși Puck, Cluj-Napoca, 2006) și după *Rățușca cea urâtă* (Teatrul de Păpuși Puck, Cluj-Napoca, 2016).

Dramaturgia românească din perioada comunistă este, după 1989, puțin prezentă în repertoriile teatrelor. Care credeți că sunt explicațiile?

Afectată masiv de cenzura ideologică, literatura dramatică românească – la fel cu restul genurilor și speciilor literare – s-a resimțit profund. Aceasta face ca o majoritate zdrobitoare a textelor scrise în acea perioadă să sune artificial, neverosimil sau fals, în pofida aerului realist pe care îl afectează. Piese scrise înafara convenției realiste s-au lovit de aceeași cenzură. Aproape singurele care scăpau din categoria celor întemeiate pe alt tip de poetică erau cele simbolice lirice, cum a încercat să scrie I.D. Sîrbu (*Arca Bunei Speranțe*) pe urmele teatrului blagian, cele romantic-clasicizante și lirice, de felul producției dramatice a lui Radu Stanca, teatrul tânărului Petru Dumitriu sau teatrul parabolă încercat de Marin Sorescu (*Iona, Paracliserul*).

Nu este însă vorba numai de atât, căci, la urma urmei, un text „poetic”, simbolic, parabolic oferă destule resurse ce pot fi exploatate dincolo de

circumstanțele imediate ale unui timp, ale unui mediu anume. A survenit tot mai mult, după 1989, în locul teatrului de autor, teatrul „de regie”, unde fiecare regizor aduce cu sine nu numai propria viziune asupra montării unui spectacol, ci și partitura. Modelul mai îndepărtat va fi fiind Molière, tot așa cum, mai aproape – dar tot pe cerul sacrosanct al unei clasicizări fără drept de apel – îl oferă, pentru cinema, Charlie Chaplin, autor până și al muzicii sale.

Trăim, în plus, un timp al colajelor, al mixajelor de tot felul, în care și actorii socotesc că au experiența, talentul și îndreptățirea de a imagina – cu tot cu scenografie și costume – un spectacol demn de scenă. Nici aici modelele din trecut nu lipsesc, un Matei Millo făcea deja tot ce putea face și un regizor, un manager de trupă etc. Dar chiar în prezent, Hollywood-ul transformă, aproape fără să ezite, mulți actori în iscusiți regizori, minunați autori de pelicule artistice sofisticate (Mel Gibson este un asemenea caz notoriu).

Nici editurile nu fac mare lucru pentru a readuce în atenție producția anilor dinainte de 1989 în materie de literatură dramatică. Nu le ajută prea mult nici criticii, poate cei mai chemați să restituie, să disjunga între valoare și nonvaloare, să facă preselecția, chiar înainte ca o veche piesă să ajungă iar la secretarii literari ai teatrelor de acum.

Acestea fiind zise, trebuie însă precizat că nici producția actuală de piese de teatru nu o duce mai grozav. Regizorii și actorii erijați în autori totali nu își publică partiturile după care lucrează, iar scriitorii care se încapățânează să scrie teatru o fac pentru sertar sau publicându-se cu bani de acasă în ediții cu tiraje liliputane, împărțite amicilor.

Puteți avansa titluri de piese din perioada 1948-1989, pe care le considerați necontaminate de ideologia/propaganda comunistă?

Poate *Iona* și *Paracliserul* de Marin Sorescu și piesele lui Radu Stanca. Le-am amintit deja. Fără îndoială, piesele lui Alexandru Pecican scrise în colaborare cu mine. Deși trebuie precizat că asemenea piese nu erau „contaminate” de ideologia comunistă, ceea ce nu înseamnă că nu aveau niciun reflex ideologic. Ar mai fi piesele lui Radu Țuculescu și altele care se jucau în mediile

underground sau în zona gri, tolerată dar nu acceptată, a teatrului de amatori (mai sigur la festivalurile artei studentești, cenzura fiind mai permeabilă, mai lasă aici, probabil în ideea păstrării unor supape). Puține lucruri au ieșit la iveală după 1989 din această producție nicicând acceptată de teatrele oficiale. Un asemenea caz este cel al *Școlii ludice* de Ioan Groșan, student, pe când o scria, la Facultatea de Filologie a universității clujene. Cunoșteam, de asemenea, textele savuroase, cinice, amare, ale unui student la Drept, în prima parte a anilor 1980, Constantin Andronache. Una dintre ele am jucat-o chiar și noi, studenții de la Istorie-Filosofie, de trupa cărora mă ocupam, ca student, secondându-l pe ilustrul actor Anton Tauf. Nu am idee dacă au apărut vreodată aceste piese la vreo editură. Și câte altele asemenea nu or mai fi fiind, așteptându-și descoperitorii...

Ce autori din această dramaturgie continuă să vă rețină atenția? De ce?

În mod poate neașteptat, astăzi aș citi – cu umor și detașare – mai cu seamă eșecurile, textele conformiste. Eram încă prin școala generală și la liceu când am făcut mare haz de un film nord-coreean, unde un detașament de copii se îndrăgostea de un tractor, mașina care urma să facă muncile esențiale în agricultura satului, participând astfel la bunăstarea poporului și la succesul politicii Partidului etc. Aș reciti Paul Everac, încercând să decelez partea de propagandă de partea de „plauzibil” și de realism, așa-zisa critică socială (de ce în secția X din fabrică nu e corect înșurubat becul, perturbând producția? De ce nu sunt piese de schimb și magazionerul e ticălos, sabotând... tot producția? Etc.). Pieseile lui D.R. Popescu sunt intruabile, m-ar interesa ce impresie îmi pot face azi. La fel și teatrul lui Romulus Guga, poate mai ofertant decât părea pe atunci. Peste piesele lui I.D. Sîrbu m-am uitat și socotesc că e un noroc că ne-au rămas și scrierile lui postume, altminteri...

Un caz interesant rămâne cel al dramaturgului (și scenaristului) Titus Popovici, om de mare talent și lipsit de prea multe scrupule. Aș reciti, poate, *Puterea și adevărul*, de care s-a făcut mare caz, dar care nu a depășit – după cum nu o făceau nici romanele lui Al. Ivăsiuc – deschiderile hrușciovismului în raport cu închiderile etanșe ale stalinismului.

Ce piese considerați că au un potențial scenic inclusiv astăzi?

Destule dintre cele neglijate de regizori și chiar și dintre cele compromise în epocă. Totul ține de imaginația și capacitatea de transpunere scenică a regizorilor. Se bate destul șaua pe Teodor Mazilu, pe Ion Băieșu, ba chiar și pe teatrul lui Fănuș Neagu. Oare asta să fi fost tot ceea ce a dat mai de valoare teatrul românesc al anilor de comunism? Istoria literaturii dramatice a lui Mircea Ghițulescu nu răspunde integral acestei întrebări, neacoperind toate lacunele. E bine, totuși, că o avem chiar și așa.

Sunteți un scriitor polifonic. Ce particularități are, pentru dvs., scrisul dramaturgic? De ce ați ales să scrieți piese de teatru? Ce vă fascinează la teatru?

Mai mult decât aristotelicele precepte referitoare la unitatea de timp – loc – acțiune presupusă de canonul teatral, m-a intrigat și m-a interesat mereu, în teatru, preeminența aproape absolută (dacă ignorăm scholiile) a dialogului, ca formă de expresie literară dramatică. Totodată, îmi pare fascinant și mai vizibil decât în cazul altor forme de artă raportul dintre vorbire și tăcere, dintre mișcare și rostire, dintre realitatea personajelor surprinse într-o dinamică a lor și convenționalismul, mai marcat sau mai puțin marcat, al scenografiei, al decorurilor.

Mi-a plăcut mereu să imaginez „unități” teatrale – secvențe dramatice, construcții mai ample chiar – pornind de la asemenea elemente. Mă număr, desigur, printre cei care, venind dinspre literatură (nu, însă, doar de aceea) consideră că teatrul ca spectacol pornește de la fabulă, de la poveste, de la peripeție. Și probabil că teatrul se află, măcar ca aspirație, foarte aproape de Dumnezeu, căci aici „la început a fost Cuvântul”, tăcut sau rostit, și abia apoi, dar în directă legătură ori în contrast cu el, a venit și mișcarea, „baletul”.

Nu voi fi reușit mare ispravă în domeniu, cine știe... Dar ce este sigur este că mă aflu pe un drum ferm, posibil de surprins în precizările de mai sus. Ca autor dramatic, important sau neglijabil – asta se va vedea peste o mie de ani –, pe aici mă învârt, asta este traseul meu. A fost esențial însă că mi-am scris piesele de tinerețe împreună cu vărul meu primar Alexandru Pecican, plastician de

vocație și aspirând să devină (a și devenit!) om de teatru și de cinema. Eram foarte tineri când ne-am scris tetralogia fals-istorică și poetic-satirică pe pretexte istorice românești, dar a contat enorm că, pe lângă obsesia cuvântului, cu care veneam, Sandu aducea imaginea, mișcarea și chiar jocul (interpreta magistral toate personajele, iar mie îmi venea mereu greu să transcriu cu viteza necesară, drept care îl întrerupeam cu regret, îl scoteam din starea de grație cu barbarie, noroc că geniul lui particular îl transporta, pe atunci, cu viteză, înapoi, acolo, în... „teatru”).

Fiindcă se face referire la faptul că scriu mult și împrăștiat – sub formula politicoasă de „polifonie”, cu care însă nu mă iluzionez – adaug că nimic din ce este literatură nu las să-mi fie străin și că nu aveam cum să ocolesc tocmai teatrul. El este arta a cărei receptare se desfășoară în simultaneitate, fără *retard*, ești acolo, constituind împreună cu actorii o unitate de emisie-receptare, o co-prezență, iar asta este unic, fiindcă alte arte derulate în simultaneitate temporală (muzică, balet) sunt desprinse din complicitatea unei actualizări instantanee, ele rămân într-un „dincolo” și un simbolic, într-un anume sens „mut”, tainic, sacru, nu fac parte din aceeași ordine cu cea în care este plasat, prin însăși condiția sa, spectatorul.

Ce piese ați publicat înainte și după 1989? Care dintre ele s-au jucat?

Toate piesele mele au fost scrise înainte de 1989. Dintre ele s-a jucat doar una, *Drumul spre Indii* (2012). Dacă însă vorbim despre teatru și cu gândul la teatrul de păpuși, atunci sunt de pomenit și alte prezențe ale scrisului meu pe scenă: o prelucrare după *Hänsel și Gretel* (2007) a fraților Grimm și una după Andersen, cu *Rățușca cea urâtă* (2015) au reprezentat obolul plătit – cu bucurie – clasicilor poveștilor. Dintre piesele mele s-a jucat *Țara lui Împreună* (2018), piesă scrisă cu gândul la Centenarul României Mari.

Astfel stând lucrurile, aș spune că atât eu, cât și Alexandru Pecican, suntem autori de descoperit în lumea spectacolului abia de aici înainte. Cred însă că acest lucru nu se va întâmpla în următoarea sută de ani, dată fiind tendința actuală – care nu mai obosește – de a face din regizori și fantasmările lor vioara întâia, trimițând, pe de o parte, autorii de literatură dramatică în pivnițe, iar pe

de alta, făcând din actori niște roboței, manechine și fantome de gumilastic, prea puțin lăsate să se definească și să se decanteze, smucite fiind încoace și încolo... Nu cred, totuși, că teatrul va muri, deși va mai traversa destule crize, unele de supraabundență și exces, altele de austeritate și ezitare. Îl va salva, printre altele, teatrul audio, *audio book*-ul, cine mai știe ce inovație de ordin tehnic...

Cum vă raportați la generația optzecistă?

Este generația mea. Nu eu mi-am ales-o, nici ea nu m-a ales. Am debutat în volume conservă, cu autori înghesuiți unul într-altul, în trei cărți deodată, în același an de grație 1985. Asta nu m-a calificat în niciun fel, nici în ochii scriitorimii profesioniste, nici în cei ai congenerilor. Primul meu volum de autor a fost un roman, în 1990, primăvara. Până să mă vadă cineva ca pe un ins recognoscibil din mulțime, generația 80 se „clasicizase” și chiar încetase, în parte, să mai scrie. Acum mă socotesc un excentric în raport cu generația. Nu fac parte din contingentul ei acceptat prin sinteze ori prin dicționare (cu o notabilă excepție: dicționarul cu scriitori al lui Ion Bogdan Lefter). Nu este important. Nu am fost și nu sunt textualist, tot încerc să fiu eu însumi într-un mod convingător prin eventuala calitate literară, estetică.

Dincolo de asta, generația 80 îmi pare bogată, extrem de diversă, greu de cuprins, deși este o generație de cotitură. Lumea nu o asociază cu evenimentele la care a participat din plin, de la discipolatele în preajma lui Noica, Manolescu, triumvirii de la *Echinox*, N. Steinhardt, până la răsturnarea regimului comunist, în decembrie 1989. A fost o generație curbată de nevoia de a se reinventa, căci a prins tranziția postcomunistă spre ceea ce vedem astăzi, și lucrurile încă tot nu s-au clarificat. Mulți dintre optzeciști au trecut deja Styxul, plictisiți să își aștepte bătrânețea, grăbiți să intre în posteritate. Destui dintre ei au ajuns să conducă reviste și instituții, cum probabil vor ajunge și cei de după ei. Foarte bine, să fie sănătoși și prosperi! Pentru mine, optzeciștii rămân însă oamenii prin care s-a făurit arta românească a ultimelor decenii, de era iarnă, de era vară. Importanța lor, considerabilă, se va reliefa mai bine o dată cu trecerea timpului. În ce mă privește, încă mai am cărți inedite scrise prin 1985-1989.

Să nu privești înapoi

Cum să se judece, atunci, în cunoștință de cauză, o producție literară aflată încă, parțial, cine știe cât de masiv, prin sertare?

Cred că teatrul optzeciștilor este mai bogat și mai divers decât pare. A alcătuit însă cineva, până astăzi, vreo antologie pe tema aceasta? Dacă da, eu nu o știu. Ca mereu în cultura noastră, totul rămâne de făcut de aici înainte.

Care credeți că e viitorul de gen al dramei istorice naționale într-o epocă a globalizării?

Drama noastră istorică are de depășit câteva dificultăți inerente. Prima este cea care derivă din folosirea ei intensă și inabilă ca mijloc de propagandă de mai multe regimuri politice, de la cele democrate, din sec. al XIX-lea, la cele comuniste, sfârșite în urmă cu treizeci de ani. Preponderența factorilor străini de exigențele esteticii nu are cum face bine genului, deci, din acest punct de vedere, va fi greu de scuturat de pe umeri tot noianul de ingerințe sau false înțelegeri ale misiunii dramei. Remarc, totuși, că printre speciemenele acestea s-au strecurat și câteva viabile. Dau exemplu *Ochiul* de Radu Stanca sau *Iarna lupului cenușiu* de I.D. Sîrbu. În sensul celălalt, în care istoria dobândește rezonanțe și ecouri nedorite, îndrăznesc să exemplific cu *Avram Iancu* de Lucian Blaga, lăsând deoparte producția lui Dan Tărchilă sau a altor autori activi în interiorul convenției.

O altă dificultate este cea a poetizării și mitizării. Câtă vreme viziunea eroizantă și interesată numai de marile figuri ale națiunii va privilegia monumentul și tratarea în stilul eposului spaniol popular despre El Cid Campeador nu doar pe un Ștefan cel Mare sau Vlad Țepeș, ci și pe urmașii lor mai puțin epopeici, drama de pretext sau pe temă istorică nu va ieși din poncife, din previzibil.

În fine, verbiajul – care dăunează oricărui subgen teatral – trăncăneala ditirambică sau incontinentă distrug orice idee de teatru valabil, indiferent cât de nobil în sentimente ar fi autorul. E atât de găunos acest tip de abordare, încât nici măcar ca simplă literatură dramatică nu are cum fi în regulă. Spectacolul din cap nu e mai permeabil, mai lax, mai puțin intransigent, decât abordarea textului la scenă deschisă.

Cum se poate deduce din cele de mai sus, problemele dramei românești pe teme istorice țin de talentul, de bunul simț și de meșteșugul autorilor. Dacă

aceștia sunt cu capul pe umeri, dacă au capacitatea de analiză și de sinteză întreagă, dacă filtrează istoria prin propria sensibilitate și aceasta din urmă nu este alterată de incultură, de complexe sau de alte forme de rea poziționare, drama noastră despre subiecte din trecut are un viitor. Cât despre trecutul ei – să nu vorbim prea mult, fiindcă ar rezulta că nici culmile genului, d-alde trilogia lui Delavrancea, nu sunt o apoteoză...

Să scriem bine rămâne pe mai departe, și în materie de literatură dramatică, idealul dezirabil.

Gheorghe SCHWARTZ

Prozator (n. 16.09.1945, Lugoj). Membru al Uniunii Scriitorilor din România, din anul 1976. Este profesor universitar la Universitatea „Aurel Vlaicu” din Arad și ocupă, din 2003, funcția de decan al Facultății de Științe Umaniste și Sociale. A debutat în revista *Familia* de la Oradea (1969), și în volum, cu *Martorul* (1972). A publicat numeroase romane și volume de proză scurtă, printre care: *Ucenicul vrăjitor* (1976), *Pietrele* (1978), *A treia zi* (1980), *Maximele minimale* (1984), *Cochilia* (1992), *Procesul. O dramă evreiască* (1996), *Cei o sută. Axa lumii* (2005), *Autiștii cărților* (2013), precum și volume de specialitate în domeniu, ca *Fundamentele psihologiei speciale* (2014).

1. *Ați scris teatru în vremea comunismului? Aveați o atracție specială pentru genul dramatic? Ce v-a determinat să o faceți?*
2. *Ați izbutit să vă publicați vreuna dintre piese pe atunci? Au existat lecturi publice cu texte dramatice scrise de Dvs.? Care, când, unde? Cu ce ecouri sau consecințe?*
3. *Vi s-a jucat vreodată vreo piesă pe o scenă înainte de 1990? Când, unde, cum, în ce împrejurări? Dacă nu, de ce nu?*
4. *După 1989 vi s-a jucat vreo piesă scrisă în perioada comunistă? Când, unde, în ce context?*
5. *Există vreun impediment de natură ideologică sau de alt fel care ar împiedica jucarea astăzi a vreunei piese a Dvs. scrisă înainte de decembrie 1989? Ce fel de piedică?*

1-3.

„Perioada mea de glorie” a fost în copilărie: la vârsta de patru ani am făcut furori la Geoagiu Băi, șezând pe mai multe cărți puse una peste alta pe scaun pentru a ajunge să văd tabla de șah de pe masă, singura garnitură (și ea incompletă) din stațiune. În fața unui public numeros, am tot câștigat în fața adulților. Prin clasa a IV-a, am scris o piesă de teatru care s-a difuzat în casele lugojenilor prin stația locală. A fost o piesă pionerească, la fel de tâmpită cum erau toate acele înșăilări. După aceea n-am mai fost „genial”. Am continuat, totuși, să scriu și am citit o piesă unui prieten. Acesta a fost suficient de normal pentru a mă sfătui „să mă las de prostii”.

După care n-am mai scris până prin anul III de facultate, unde m-am plictisit îngrozitor, dar fiind „șef de an”, frecventam, totuși, cursurile. Din aceea plictiseală cumplită s-au născut primele mele povestiri și primele mele piese de teatru. Puțin după absolvirea facultății, l-am cunoscut pe regizorul Mihai Dimiu, care m-a încurajat peste măsură, m-a comparat cu Arrabal și chiar m-a chemat să le vorbesc studenților săi de la IATC. Trebuia să fiu jucat la teatrul studențesc POD cu piesa *Sîrma*, scrisă special pentru această instituție destul de nonconformistă, dar Dimiu a murit și șansele mele au murit și ele odată cu el.

Totuși, o piesă într-un act (*Bulgărele de aur*) mi-a publicat-o Dumitru Radu Popescu în *Tribuna* și un fragment extins din alta (*Ușa*) a apărut în ziarul german *Neue Banater Zeitung*, condus de Nikolaus Berwanger. În plus, am citit o altă piesă (*Șah total*) la un cenaclu din Timișoara și piesa a fost jucată la Studioul de Radio Timișoara, în regia și în rolul principal cu maestrul Leahu. În 1990, mi-a fost inclus în repertoriul Teatrului de Stat din Arad un spectacol-coupé cu două piese într-un act, dar am fost chemat la președintele Comitetului de Cultură și Artă Socialistă și am fost anunțat că spectacolul a fost anulat. Pentru modul cum mi-a vorbit atunci politrucul, l-am urât cum n-am mai fost niciodată în stare să urăsc (l-am făcut și șeful Siguranței în primul meu roman). Înainte de 1989, am scris vreo zece piese și în afară de un spectacol cu o trupă de amatori, nu mi s-a jucat nimic.

De ce nu mi s-a jucat nimic? Un spectacol este un produs al unei echipe, iar eu nu am izbutit să intru în nicio echipă, la fel cum s-a dovedit că am rămas solitar și ca prozator. Dar proza iese pe piață în urma unui efort la care nu se adaugă

decât editorul, restul îl faci singur. Plus că, pentru un spectacol de teatru, în afară de mulți colaboratori, era nevoie și de numeroase aprobări. Ca peste tot, și în teatru, este nevoie de relații personale.

4.

După 1989, situația mea ca dramaturg a rămas aceeași. Mi-a apărut o piesă în trei acte (*Caii albi*) într-un volum colectiv selectat de Iosif Naghiu. Am publicat, nu de mult, un volum în care am inclus opt piese. (Cartea n-a stârnit niciun ecou.) Un text (*Întoarcerea învingătorului*) a apărut în revista *România literară*. Două piese scurte le-am introdus ca Anexe în două volume din ciclul *Cei o sută*, iar alta în volumul *Problema*. După 1989, am mai scris o vreme teatru, dar de jucat nu mi s-a jucat nimic. De vreo douăzeci și cinci de ani nu am mai scris teatru.

5.

Nu. Nu din cauze ideologice n-am intrat în lumea teatrului, regizorii, care m-au tot amânat, punându-mi în față cenzura politică, nu m-au jucat nici după ce vechea cenzură a dispărut. Acum m-au barat cu cenzura economică. Încă o dată, problema este că pentru a fi jucat de teatre trebuie să faci parte și fizic dintr-un anumit grup. Pe care eu nu l-am găsit și nici el nu m-a găsit pe mine.

Matei VIȘNIEC

Poet, dramaturg, romancier, jurnalist (din 1990) la Radio France Internationale; n. 29 ianuarie 1956, la Rădăuți, jud. Suceava. Studii de filozofie și istorie la Universitatea din București (1976-1980); devine membru fondator al „Cenaclului de Luni” condus de Nicolae Manolescu, unde citește periodic poezie și teatru. A emigrat în Franța în 1987, după ce publicase, în România, poezie (debutul publicistic s-a produs în octombrie 1972, în revista *Luceafărul*, iar în volum, la Editura Albatros, în 1980, cu culegerea de poeme *La noapte va ninge*) și fragmente de teatru. Piese sale de teatru circulau în samizdat, între prieteni, în mediul teatral și literar. În timp ce se afla la Paris, piesa sa *Caii la fereastră* este interzisă, la Teatrul Nottara, cu o zi înainte de premieră; la începutul lui octombrie 1987, autorul cere azil politic în Franța. Cu aceeași piesă, *Caii la fereastră* (trad. în franceză), debutează pe o

scenă profesionistă, în Franța, la Teatrul Les Celestins des Lyon, în regia lui Pascal Papini. Urmează un șir de spectacole, în teatre mai mari sau mai mici din întreaga lume (în aproximativ 40 de țări), și în cadrul diferitelor festivaluri; din 1992, este prezent, cu una sau mai multe piese, la fiecare ediție a Festivalului Internațional de teatru de la Avignon, dar și la Bienala de teatru de la Bonn, Festivalul de teatru de la Edinburgh, Festivalul FAJDR de la Teheran, iar, după 1990, la Festivalul internațional de teatru de la Sibiu, Festivalul național de teatru de la București etc. De altfel, după Revoluție, Matei Vișniec devine unul dintre autorii cei mai jucați în România, cu spectacole pe toate scenele naționale (București, Sibiu, Iași, Cluj, Craiova, Timișoara), precum și în alte orașe. Numeroase piese radiofonice sunt realizate de Teatrul Național Radiofonic. În octombrie 1996, Teatrul Național din Timișoara a organizat, la inițiativa lui Ioan Ieremia, un „Festival de autor – Matei Vișniec”; au fost prezentate 10 dintre piesele sale, create de 12 trupe (11 din România și una din Franța). Dramaturgia lui Vișniec se situează în descendența teatrului absurd, avându-i ca precursori pe Beckett, Ionesco, Kafka, la care se adaugă elemente textualiste preluate din postmodernism. Temele predilecte ale teatrului său sunt: criza limbajului, angoasele omului modern, problema libertății, a războiului, visul, frica, așteptarea. Piesele sale au fost traduse în peste 30 de limbi, iar în limba română au apărut începând cu 1990. A fost răsplătit cu numeroase premii literare și teatrale, în România și în Franța. Este membru al mai multor uniuni de creație: Uniunea Scriitorilor din România, UNITER, Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (Franța), Ecrivains Associés du Théâtre (Franța), Société des Gens de Lettres de France.

Stimate domnule Matei Vișniec, v-ați afirmat ca poet. De ce și cum ați ajuns la teatru?

Poezia m-a însoțit fără încetare în teatru, oarecum pe post de busolă metafizică. Nu pot concepe o piesă de teatru care să nu fie irigată și de poezie, de metaforă, de această forță pe care o are poezia de a crea ambiguitate dubitativă. Mie, cel puțin, poezia îmi amplifică spațiul de navigație dramatică, îmi colorează personajele din punct de vedere psihologic și îmi furnizează ceața de fundal, contrastul necesar pentru a decupa apoi, într-o magmă de incertitudini, personaje interesante (și eventual concrete).

Sunteți, totodată, un reputat jurnalist. În ce relație se află el cu autorul de texte dramatice?

E greu să fii scriitor și jurnalist în același timp. În ce mă privește, în orice caz, mie îmi este din ce în ce mai greu. Luate separat, ambele meserii sunt extraordinare. Când sunt exercitate împreună, ele încep să se bată cap în cap, se ciocnesc chiar cu o violență surprinzătoare. Literatura te trage oarecum în

sus, spre înălțimi, spre tot ce e mai sublim în om. Jurnalismul, dimpotrivă, mai ales când e practicat zi cu zi, te izbește de pământ, de realitate, de actualitate. Literatura îți dă o speranță, te ajută să explorezi omul în zonele sale de puritate, de mister cosmic. Jurnalismul te obligă să descoperi mizeria realității, lipsa de speranță reală în viitor, faptul că oamenii comit la nesfârșit aceleași greșeli istorice și rămân mereu la fel de odioși.

Noi, jurnaliștii, lucrăm cam în aceleași condiții ca medicii de la Urgență, care au de-a face numai cu cazuri teribile, cu oameni între viață și moarte, cu sinucigași și accidentați, cu ființe rănite sau pradă acceselor de nebunie... Adică, suntem în prima linie a ororii. În fiecare moment, noi suntem cei care relatăm despre noile răni ale planetei, despre ultimele lovituri pe care le-a încasat demnitatea umană, despre ultimele tentative de sinucidere ale umanității. Știrile pe care le difuzăm sunt în proporție de 90 la sută informații triste, despre mizeria umană, despre prăbușirea iluziilor și despre capacitatea de regenerare a răului, a cruzimii și a prostiei. Uneori, actualitatea mă sufocă și atunci încerc să ies din cercul ei vicios tratând aceleași subiecte în cheie literară. Așa am scris *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*, excedat de știrile care veneau din fosta Iugoslavie, unde războiul civil a provocat moartea a 100 000 de persoane, în timp ce violul devenise o strategie militară. Tot din aceleași surse (jurnalismul și delirul istoriei) s-a născut și piesa *Cuvântul progres spus de mama suna teribil de fals*. Este o piesă care vorbește despre doliul imposibil, despre doliul părinților care și-au pierdut copiii în război și care nu-și pot vărsa lacrimi pentru că nu au pe cine îngropa. Cum bine știți, războiul a însemnat și mii de dispăruți, mii de morți fără cadavru, sau mii de gropi comune, ceea ce înseamnă că identificarea cadavrelor este dificilă sau imposibilă. În piesa mea, personajul principal este o mamă care nu-și dorește altceva decât ca fiul ei mort să aibă un mormânt decent. Ceea ce a devenit un lux, în contextul multor conflicte, cum a fost cel din fosta Iugoslavie. Culmea este că scrierea acestei piese mi-a fost sugerată de o poveste întâmplată în Cecenia: o mamă căreia i-a fost ucis fiul a primit o scrisoare prin care ucigașii cereau 2000 de dolari pentru a-i trimite cadavru. Este limpede că, în materie de oroare, realitatea întrece ficțiunea.

Literatura înseamnă și poezie, foame de nuanțe, încoronare a omului ca o reușită a vieții, poate a întregului univers. Jurnalismul vine să-ți pună zilnic în față acel buletin de știri, care nu este altceva decât o listă de orori – ultima listă

de orori comise de om pe planetă. Explorat de scriitor, omul este o ființă cu potențialități infinite. Prezentat de jurnalist, omul rămâne veșnic aceeași brută incapabilă să renunțe la violență și la satisfacerea poftelor sale imediate.

Cele două meserii sunt, în același timp, fascinante și necesare, dar atunci când se reunesc în aceeași ființă, ele încep oarecum să nu mai aibă încredere una în alta. Scriitorul începe să nu mai aibă încredere în om, pentru că imaginea despre om prezentată de jurnalist este catastrofală. Iar jurnalistul începe să nu mai aibă încredere în scriitor, pentru că tot ceea ce imaginează acesta în jurul omului este contrazis de realitate.

Imaginea omului, așa cum emană ea din literatura universală, este una, în general, eroică: omul sfidează zeii, se luptă pentru o idee, rezistă împotriva curentului, visează la perfecțiune, crede în progres și în sensul sacrificiului... Chiar și cei mai pesimiști autori, în ciuda faptului că descriu omul ca pe un veșnic prizonier al societății sau al istoriei, întrețin, totuși, o lumină care răzbate tocmai din capacitatea scriitorului de a denunța dilemele existențiale ale ființei umane. Imaginea omului, așa cum emană din demersul jurnalistic, este una total regresivă și conține lista flagelurilor care afectează astăzi planeta: conflicte interminabile, războaie civile, epurări etnice, masacre, dictaturi sinistre, terorism, integrist, extremism, trafic de droguri, prostituție, turism sexual, industrie pornografică, mafii și rețele mafiote, imigrație clandestină, exploatarea copiilor, poluare și dezastru ecologic, foamete în emisfera sudică și societate de consum delirantă în emisfera nordică etc. etc. etc... Dacă într-o bună zi niște extraterestri ar veni și ar încerca să înțeleagă omul folosind ca materie numai literatura scrisă timp de trei mii de ani, demersul lor ar fi infinit, ca și plăcerea de a descoperi milioanele de straturi ale psihologiei umane. Dacă aceiași extraterestri ar folosi ca materie numai ce s-a scris în ziare și numai informațiile de tip jurnalistic, ei ar avea imediat impresia că omul și istoria sa sunt un caz clinic, un fel de înfundătură în vasta aventură a vieții.

Când sunt față în față, *jurnalistul* și *scriitorul* își mai reproșează ceva: și anume că se îmbată cu apă rece și se lasă manipulați, în demersul lor. Și ce dacă ai reușit, în scrierile tale, să surprinzi contradicțiile insuportabile ale omului – îl întreabă jurnalistul pe scriitor – omul nu devine în nici un caz mai bun, literatura nu dărmă nici o dictatură și nu rezolvă nici un conflict. Și ce dacă ai reușit, prin informațiile tale, să demaști prostia, răul și cruzimea – îl întreabă

scriitorul pe jurnalist – nimeni nu ține cont de adevărurile tale, nici un om politic nu își părăsește locul cuprins de remușcări, nici un judecător nu începe să ancheteze imediat pe marginea celor demascate de tine. Învinși, dezabuzăți, descurajați, cei doi, scriitorul și jurnalistul, stau câteodată la aceeași masă, cu un singur pahar de bere în față, și privesc în gol. Cineva își bate joc de noi, spun ei. Știu cine își bate joc de mine, spune scriitorul, de mine își bate joc omul, omul în general, omul care scapă mereu oricărei definiții, omul care are prea multe contradicții și ambiguități pentru a accepta un portret definitiv. Dacă o mașină ar avea tot atâtea contradicții câte are ființa umană, n-ar fi în nici un caz capabilă să funcționeze, ar începe să scoată fum, să-și scuie articulațiile și ar termina prin a exploda. Și eu știu cine își bate joc de mine, spune jurnalistul. De mine își bate joc omul politic, omul politic în general, cel care mă manipulează cu tot cu informația mea. Nu am dovezi, dar știu că, în fiecare seară, toți oamenii politici din lume se întâlnesc și fac bilanțul zilei: am reușit, se întreabă ei, să-i facem și astăzi pe ziariști să scrie numai despre noi, să-i facem pe oameni să se gândească numai la noi și să ne ofere tot timpul lor, să-și umple creierul cu imaginea noastră, cu discursurile noastre, cu disputele noastre și chiar cu cancanurile legate de viața noastră? Iar răspunsul este, de fiecare dată, DA. Acest tip de dialog între scriitor și jurnalist este urmat, în general, de un lung moment de tăcere. După care scriitorul îi spune jurnalistului: ai grijă, vezi că începi să cazi în ficțiune...

Cum scrieți teatru?

Pe la 17 ani, am început să scriu piese într-un act... Și am continuat, în ritmul de două sau trei piese pe an, scurte, lungi sau modulare. Pe unele nu le-am considerat reușite și au rămas în sertarul meu plin de încercări, de crochiuri literare, de fișe, de materii prime pentru alte exerciții în câmpul ficțiunii.

La unele piese am lucrat mult timp, le-am scris și rescris de mai multe ori. Așa s-a întâmplat cu *Trei nopți cu Madox*, o piesă pe care am scris-o „în crochiu” prin 1985, la București, și i-am dat forma definitivă peste zece ani, la Paris. *Angajare de clown* este o piesă pe care am scris-o în 1986, înainte de a pleca din România, și am rescris-o la Londra, reșlefuiind-o doar puțin.

Unele piese mi-au ieșit însă dintr-o suflare, ca dintr-un fel de revelație. Așa s-a întâmplat cu *Bine mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-'ntîmplă-n actu' întîi*. În cei aproape 50 de ani de când scriu teatru, am mai fost motivat, în abordarea unor subiecte, de diverse „întâlniri cu hazardul”. Mai des decât m-aș fi așteptat, scrierea unor piese mi-a fost declanșată de o imagine, de o frază, de un fapt divers, de o știre citită în presă, de o întâlnire cu un artist sau de o comandă de text propusă de o companie de teatru. A scrie literatură este un act misterios și motivațiile acestui act pot fi uneori legate de întâmplare...

Una dintre piesele mele născute dintr-un fapt divers este *Buzunarul cu pâine*, o piesă jucată destul de des, una dintre cele mai memorabile montări fiind realizată prin 2010 [2008], la Teatrul Metropolis de la București, cu Oana Pellea și Sandu Mihai Gruia în distribuție. Această piesă nu s-ar fi născut dacă, în 1984, absolut din întâmplare, nu m-ar fi marcat o imagine uluitoare, aceea a unui câine viu lătrând dintr-o fântână părăsită. Eram, pe vremea aceea, profesor într-un sat din apropierea Bucureștiului, se numește Dorobanțu-Plătărești. Făceam o navetă obositoare, cu patru mijloace de transport. Plecam pe la ora cinci și jumătate dimineața din cartierul Drumul Taberei cu autobuzul 368, luam apoi metroul de la Stația Eroilor până la gara 23 August, continuam apoi cu trenul până la localitatea Plătărești, de unde mai aveam patru kilometri până la școală, patru kilometri pe care îi parcurgeam cu bicicleta. Toți colegii mei aveau câte o bicicletă, și toți și le țineau într-o magazie, lângă gară. Acest ritual se derula deci zi de zi. Străbăteam cu bicicleta o câmpie neprimitoare și treceam zi de zi pe lângă o fântână părăsită căreia nu-i acordam, de fapt, nici o atenție. Până cînd... într-o bună dimineață, trecând ca de obicei grăbit pe lângă fântână, am auzit un câine lătrând din interior. M-am oprit și am privit în adâncul ei. Fântâna nu era adîncă, vreo doi metri și ceva. Un câine fusese aruncat într-adevăr în ea, mic și alb, dar părea uriaș în această fântână care îi amplifică lătratul. Am rămas stupefiat în fața acestei imagini, mai ales că nu puteam să fac, pentru moment, nimic. Nu puteam coborî în fântână și nu ajungeam până la câine, dacă m-aș fi aplecat... M-am simțit brusc umilit și neputincios. Dar, mai ales, am avut revelația unei metafore oferite de respectiva întâmplare: de fapt, mi-am spus imediat, *eu sunt câinele*. În România anului 1984, în acei ani când toată țara suferea din cauza delirului ceaușist, noi toți eram în postura câinelui cerând ajutor din fântâna părăsită...

Trec peste detaliile zilei și ale modului în care animalul a fost, până la urmă, salvat. Seara, întors de la școală, m-am așezat în fața mașinii de scris și am scris dintr-o suflare piesa *Buzunarul cu pâine*. Am imaginat povestea a doi indivizi, *Omul cu pălărie* și *Omul cu baston*, discutând la nesfârșit în jurul unei fântâni părăsite din interiorul căreia latră un câine. Cei doi nu pot face nimic pentru a salva bietul patruped, dar aceasta nu-i împiedică să-și dea mereu cu părerea în legătură cu eventualele posibilități de acțiune. Cum, din când în când, câinele tace, cei doi mai aruncă și câte o pietricică în fântână, ca să vadă dacă animalul este încă viu. Și tot așa, din când în când, îi mai aruncă animalului câte o bucățică de pâine, în așteptarea unei soluții pentru punerea sa în libertate...

În timp ce scriam piesa eram într-o stare de febrilitate și de excitație. Replicile se așterneau singure pe hârtie, aveam impresia chiar că textul se scria singur. Imaginea inițială era atât de puternică, avea atâta energie dramatică și atâta potențial de dezvoltare, încât se transforma, sub ochii mei, în edificiu dramatic, se deplia, se desfășura, creștea... Eu nu eram decât un mesager, având misiunea de a apăsa cu degetele pe claviatura mașinii de scris. În timp ce scriam și metafora neputinței se adâncea, prin dialogul absurd dintre cele două personaje, mă gândeam, totuși, că piesa avea nevoie și de un final, că pălăvrăgeala nu putea merge la nesfârșit...

Ciudat era însă faptul că acest text, care se construia aproape singur în fața mea, avea în el și o anumită coerență la nivelul *construcției*, altfel spus o bună curbă dramatică. Personajele, după ce trec în revistă toate scenariile posibile de salvare a câinelui și ajung la concluzia că nu pot fi puse în practică, decid, până la urmă, să-și petreacă noaptea acolo, lângă câine, lângă fântână, din solidaritate pentru victimă... Scriind acea scenă, îmi spuneam însă: „Și totuși, nu e destul, îmi mai trebuie ceva pentru final, îmi trebuie un etaj metafizic pentru această piesă...”. Și, în timp ce îmi spuneam acest lucru și-i puneam pe cei doi să discute despre liniștea acelei nopți și despre stele, finalul, adevăratul final al piesei, acel etaj metafizic pe care îl așteptam, s-a impus parcă de la sine: de undeva din înaltul necunoscut al nopții și al cerului, peste cei doi au început să cadă bucăți de pâine... Iar ultimele replici sunt: „Dumnezeule, ce se întâmplă cu noi? // Nimic. Cineva ne rupe bucăți de pâine.”

Nu am tabieturi atunci când scriu. Până pe la vârsta de 35 sau 36 de ani începeam, totuși, fiecare „ședință de lucru” cu o țigară și o cafea. Dar n-am

abuzat niciodată de ele și nici nu mi-au lipsit mai târziu, când m-am lăsat de fumat, prin 1996, și am redus cafelele la una pe zi. Am ajuns să scriu cu plăcere în orice moment al zilei, pentru că nu-mi permit, din lipsă de timp, luxul să mă leg de anumite cicluri solare sau cosmice. Scriu în orice moment al zilei, al săptămânii și al anului, deși prima jumătate a anului nu seamănă niciodată cu a doua jumătate. Când reușesc să scriu o piesă bună până pe data de întâi iulie, a doua jumătate a anului devine un fel de premiu pentru efortul depus, mă simt mai liniștit, mi se pare că anul a fost câștigat deja, că, în următoarele luni, pot să-mi acord mai mult timp pentru lecturi și călătorii...

Am scris teatru într-un ritm constant, o piesă sau două pe an, iar pe alături altele scurte... Cu anii, s-au adunat, iar unii ar putea să mă considere un autor prolix. O strategie pentru a mă motiva: am tot timpul mai multe piese în șantier, pentru că nu se știe niciodată care dintre ele devine o urgență. Îmi place să mă compar, ca tip de disciplină, cu țaranul român care se scoală devreme în fiecare zi ca să-și lucreze pământul sau să-și hrănească animale. Și eu lucrez în special dimineața pe terenul minat al cuvintelor și îmi hrănesc cu diverse note disparate fantasmelor ficționale.

Scriu pe mici carnete chiar și în metrou, în tren sau în avion... Notez impresii, idei, frânturi de viață, fraze auzite într-o cafenea. Aceste rânduri notate uneori în fugă, aceste mici schițe sau fraze fără cap și coadă, stau apoi cuminți în „banca mea de date”. Ele rămân acolo și dospesc timp de un an, doi, trei... Orice fragment de text lăsat în suspensie germinează, tinde să-și caute un loc într-un ansamblu. Când am revelația unui subiect incitant, a unei situații dramatice importante pe care trebuie neapărat să o dezvolt, atunci micile texte-fărâme, materia colectată și risipită prin carnete, îmi lansează semnale... Fragmentele, frazele disparate, notațiile fulgurante simt că pot face parte dintr-un ansamblu, că pot constitui un întreg, că pot participa la construirea unei arhitecturi. Toate aceste rânduri se pun atunci în mișcare, ies din memoria mea și din zecile mele de carnete și se târăsc pe furiș spre noul edificiu, se lipesc de el...

Pentru mine, o zi câștigată este o zi în care am putut scrie măcar o oră. Încerc deci să delirez în numele literaturii câte puțin în fiecare zi, uneori chiar și în metroul care mă duce spre Radio France Internationale, unde mă așteaptă alt delir, altă întâlnire cu cuvintele... Literatura și actualitatea se întâlnesc aproape

zilnic în ființa mea, și una și alta îmi cer să le dau cuvinte. Diferența este că toate cuvintele pe care le scriu pentru doamna Literatură au șansa de a trăi mulți ani la rând, în timp ce toate cuvintele pe care le scriu pentru doamna Actualitate mor după 24 de ore.

Sunt și un mare colecționar de fapte diverse (în așteptarea revelației literare, bineînțeles)... Pentru că o mare idee de piesă de teatru nu se naște cu ușurință. Imediat ce „simt” forța unei situații dramatice sau a unui conflict (pentru că o piesă trebuie să fie un conflict și o devenire, adică devenirea unor personaje), piesa se scrie apoi singură, dar și cu ajutorul materiei pe care o am deja în banca mea de date.

Îmi dau seama uneori că eu sunt, ca dramaturg, și spectatorul *scrierii* pieselor mele. Mă minunez, de fapt, scriind, de cât mister poate exista în acest act al scrierii care este în același timp muncă și revelație, motivație și căutare. Iar multe lucruri rămân inexplicabile în acest context, iraționale, sau țin de legi care nu pot fi cântărite, nici de teoria literară, nici de critica literară. Conceptele diverselor discipline filologice nu pot capta, de exemplu, modul de funcționare al *busolei literare* pe care cred că mai toți artiștii o au în ei înșiși. Personal, ori de câte ori scriu o piesă, îmi dau seama că este bună numai când, în adâncul meu, începe să se agite acul *busolei*. Nu știu prea bine unde este localizată această *busolă*, în stomac, în creier, în inimă... Dar o simt că începe să se agite de fiecare dată când o piesă este bună, când ating un anumit nivel de emoție și de coerență. Iar dacă acest nivel de construcție, de împlinire, nu este atins, nu e nimic de făcut: indiferent de câte ori reiau textul, indiferent de cât muncesc, *busola* rămâne tăcută. Acul extrem de sensibil, dar, în primul rând, extrem de onest al *busolei* mele interioare nu arată nordul decât în caz de reușită totală. Și atunci pot să exclam: *am terminat piesa*, și un frison irațional mă străbate pentru că simt cum am scos din neant o felie de frumusețe, am participat cu forțele mele la consolidarea frumuseții și a armoniei în univers.

Mi s-a întâmplat, cum spuneam, să încep piese și să le termin foarte repede, să scriu deci aproape într-o stare de revelație, ca și cum mi s-ar dictat totul. Mi s-a întâmplat însă să încep câte o piesă și să o pot continua doar peste câțiva ani. Într-un fel, îmi spun, *textul este viu*, el are logica sa internă, liniile sale de forță. Nu poți strivi un text viu obligându-l să crească mai repede decât prevăd energiile sale interioare. Nu are niciodată rost să brutalizezi un text viu care

crește în fața ta, prin tine. Dimpotrivă, trebuie să-l asculți, să vezi ce are el de spus. Mi s-a întâmplat de mai multe ori ca, în anumite piese, în timp ce le scriam, unele personaje secundare să devină, treptat, personaje principale. Aș spune că, uneori, asist la un fel de luptă interioară între personaje: unele încep să-mi spună: „Noi putem da mai mult, vrem mai mult spațiu, avem mult mai multe lucruri de spus, acordă-ne mai multă atenție”. Așa se face că, uneori, un personaj secundar începe să fie din ce în ce mai activ, să se agite, să dea din mâini, să ceară *spațiu*, să vrea să mai intre o dată în acțiune și apoi încă o dată... pentru a deveni treptat personaj principal. Și aceasta în timp ce unele personaje principale, sau pe care le consideram eu capabile de a fi principale, se osifică treptat, rămân modeste, mai puțin interesante până la urmă. Cum să numești aceste conflicte interne din creșterea unui text decât *viață*?

Cum vă raportați, ca scriitor și dramaturg (român), la propria generație literară, în care ați fost considerat adesea drept un „optzecist atipic”? Dar la scriitorii din generația 60, care au practicat și dramaturgia?

M-am format în aerul rarefiat al literaturii generației șaizeciste. Am avut șansa, fiind student la București, să devin, în 1986, membru fondator al Cenaclului de luni. Aici mi-am citit piesele (în ritmul de două ori pe an). Am frecventat însă și alte cenacluri, precum cele conduse de Constanța Buzea, de Ovid. S. Crohmălniceanu sau de Florin Mugur, ori cel de dramaturgie, al Uniunii Scriitorilor, condus, la acea oră, de Paul Everac. M-am împrietenit cu câțiva dramaturgi din generația mai vârstnică, în special cu Iosif Naghiu. În mod ciudat, generația 80, din care făceam parte, era mai puțin interesată de teatru ca gen literar; ea a excelat în poezie, proză, eseu, critică.

Am avut, în acei ani, prietenii puternice cu unii poeți ai Cenaclului de luni. I-am stimat pe toți, iar unii mi-au fost mai apropiați decât alții, cum se întâmplă în viață. Ce mi se pare interesant acum este sentimentul comun pe care îl aveam, la acea oră, noi, toți optzeciștii, legat de importanța luptei noastre estetice. Era important să construim o alternativă, chiar sub formă metaforică, la gândirea oficială, la discursul puterii, la ideologia marxistă... Era important să dinamităm, prin ironie, toată constipația mentală și ideologică a regimului, tot imobilismul său istoric și tot delirul său comportamental. Fiecare victorie stilistică la nivelul poeziei, fiecare „găselniță”, fiecare invenție, fiecare act de

curaj, la nivelul explorării limbajului poetic, erau tot atâtea forme de dinamitare a prostiei și a obtuzității oficiale, precum și a ceremoniilor patriotarde care ne otrăveau viața.

Cum vă situați față de categoria/formula/direcția „teatrului absurdului”, în care multe dintre piesele dvs. au fost adesea integrate, atât de către critici români, cât și străini?

Am declarat, într-un interviu din 2002 („Rădăcinile mele sunt în România, iar aripile în Franța”, *Lumea Magazin*, 2002, nr. 2): „Teatrul meu a străbătut mai multe etape. În perioada în care am început să scriu teatru, am fost foarte marcat de Ionesco, de Beckett, și m-a prins această formulă de teatru al absurdului. Nu trebuie uitat că, în România, la ora aceea, absurdul era, de fapt, realitatea... Pentru mine, absurdul nu a fost chiar absurdul estetic al lui Ionesco și Beckett, a fost mai mult un absurd marcat de grotesc”.

Unii critici m-au plasat în categoria absurdului, pentru a mă plimba apoi și prin alte categorii, de la oniric la grotesc, și de la fantastic la realism magic... Alții au considerat că teatrul meu este un amestec de poezie și de suprarealism, iar ultimele mele piese au fost considerate, fie istorice, fie realiste sută la sută, dar ținând de un realism chirurgical (și probabil că lista nu se va opri aici).

Pentru Ionescu și Beckett simt o mare dragoste. Ei m-au scos din monotonia literaturii clasice și realiste, când aveam vreo 14 sau 15 ani. Ei m-au ajutat, de asemenea, să înțeleg un lucru fundamental: și anume că literatura poate explica mai bine omul și contradicțiile sale decât filozofia, sociologia, psihologia, pedagogia și toate celelalte științe care țin de om. Pe Beckett l-am citit prima dată când a apărut *Așteptându-l pe Godot*, în excelenta revistă *Secolul XX*, pe care o conducea, la acea epocă, Dan Hăulică. Iar cel care mi-a pus în mână atunci acel număr din *Secolul XX* a fost un profesor de română din Rădăuți, el însuși scriitor, Ion Filipciuc. Citind aceste texte, m-am simțit atras de această „familie” de scriitori. După cum m-am simțit atras de Kafka, de Edgar Allan Poe, de Dostoievski, de Oscar Wilde, de Urmuz sau de Hemingway... Teatrul absurdului era însă, pentru mine, o formă de luciditate și de lectură realistă a lumii, întrucât *absurdă* mi se părea mai degrabă realitatea istorică în care mă plonjase destinul.

Iată motivul pentru care am scris, la început, piese în cheie absurdă, dar am fost atras și de alte „chei” (onirice, fantastice, grotești...). Iubeam, de fapt, tot ce putea să-mi ofere literatura, cu excepția realismului socialist impus de regim. Aproape toate piesele mele erau deci scrise într-o cheie provocatoare pentru acea oră.

Mai târziu, am scris însă și piese în cheie realistă, drame istorice, drame inspirate din spațiul jurnalismului... De exemplu, am scris *Angajare de clovn* (povestea a trei clovni bătrâni care caută de lucru) într-un moment când eram obosit de alegorii și de limbaje codate, voiam, într-un fel, să scriu o piesă realistă, umană, *adevărată*. Îmi doream, oarecum, prin trecerea la realism, să scap de teribila manipulare în care mă simțeam prins. Pentru că, scriind mereu cu gândul de a demasca ceva, îmi simțeam literatura alterată. Aveam și o slăbiciune pentru clovni, de fapt, o veritabilă pasiune, încă din copilărie, când eram fascinat de venirea circului, o dată pe an, la Rădăuți. În anii liceului, m-a marcat profund un film al lui Fellini intitulat *Clovnii*, o poveste extrem de emoționantă cu o echipă de filmare plecată pe urmele unor clovni bătrâni deveniți niște veritabile epave umane în diferite orașele din Italia. Din toate aceste motive și din altele, am scris *Angajare de clovn* ca pe un omagiu adus artistului marginalizat, indezirabil, pus pe tușă de o societate mult prea grăbită și chiar deranjată de privirea critică a clovnului sau de râsul său necruțător.

Pentru mine, clovnul este un personaj care râde plângând și plânge râzând, urmașul bufonilor din Evul Mediu – singurii având dreptul sacru de a-și bate joc de rege, de nobili și de prelați. Văd în clovn și în personajul nebunului care spune adevărul, măscăriciul capabil să pună în fața lumii o oglindă nu întotdeauna ușor de acceptat. Și, întrucât clovnii se ciondrănesc tot timpul, ei mai sunt și niște ecouri târzii ale gladiatorilor... În definitiv, nu ne transformă viața pe toți, uneori, în clovni debili, obligându-ne să jucăm marea comedie socială?

Consider *Angajare de clovn* o piesă absolut realistă, o piesă despre cruzimea vieții de zi cu zi, dar, mai ales, despre cruzimea încrustată în sufletul a trei artiști făcând eforturi pentru a supraviețui. Între timp, *Angajare de clovn* s-a jucat în aproape 20 de țări. O confirmare că demersul meu de a mă elibera din punct de vedere literar de povara de a fi un „rezistent” fusese legitimă și dăduse roade. Piesa m-a însoțit, în peregrinarea mea de exilat, de la est la vest, când am trecut de la o lume la alta, de la limba română la limba franceză, în

chiar să-l public în revista *Arlechin* a Teatrului Național din Iași. Ulterior, textul a fost publicat și în revista *Viața Românească* (numărul din februarie 1983).

Ușa este a doua mea piesă de care am fost mulțumit și pe care am încercat să o „promovez”. O piesă cât se poate de ionesciană, dar și sartriană. Când am scris-o, eram însă marcat și de Kafka, și probabil că nuvela sa *Colonia penitenciară* a lucrat în subconștientul meu. *Ușa* a fost montată, în premieră absolută, abia după căderea comunismului, la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, în regia lui Ovidiu Lazăr (data premierei: 21 martie 1993).

Călătorul prin ploaie este o piesă pe care am terminat-o exact pe data de 24 ianuarie 1982. Manuscrisul original dactilografiat cu prețioasa mea mașină de scris Erika poartă această mențiune pe ultima pagină. Data mă ajută să-mi reconstitui acum acel moment. Aveam deja un volum de poeme publicat (*La noapte va ninge*, Editura Albatros) și mă luptam să-l public pe al doilea (*Orașul cu un singur locuitor*). Mă duceam aproape seară de seară la restaurantul Uniunii Scriitorilor și căutam cu febrilitate oameni având acces la mașini de fotocopiat ca să-i rog să-mi multiplice piesele (iar, de multe ori, plăteam pentru acest serviciu). Credeam din ce în ce mai mult în destinul meu de dramaturg, deși continuam să scriu poezie cu o furie bine alimentată și de competiția stilistică în care ne aflam, noi, optzeciști...

Manuscrisul piesei *Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntîmplă-n actu'-ntîi* nu poartă nici o mențiune în privința datei. În această piesă, fără îndoială, răzvrătirea mea literară la acea oră a atins gradul cel mai incandescent. Cred că mi-am propus atunci să scriu o piesă de teatru cum nu se mai scrisese încă în limba română. Ea a început să circule imediat în mediul literar, datorită unor scriitori care îmi erau și prieteni: Ion Drăgănoiu, Ioana Crăciunescu, Virgil Mazilescu. Niște veritabile somități (filozoful Mihai Șora, criticul Alexandru Paleologu) mi-au citit-o și au răspândit „zvонul” că Matei Vișniec era un dramaturg formidabil, o voce. Actorul Alexandru Repan a încercat să o propună la Teatrul Nottara (unde era director Horia Lovinescu), iar Ion Caramitru și-a declarat și el, într-un interviu, încântarea de a fi citit această piesă. Și acest text a fost montat însă abia după căderea comunismului, iar primul spectacol a fost realizat de Nicolae Scarlat, la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț (data premierei: 18 mai 1990).

Artur Osînditul este o piesă datând din 1985. Cu ea m-am „luptat” mult, în sensul că mi-a ieșit mult prea lungă și stufoasă. Îmi amintesc cât de mult am suferit când am început să o „tai”, ca să o reduc de la 120 de pagini la măcar 80... A fost un exercițiu important, dar am învățat câte ceva din el, și anume că o operă dramatică are nevoie de o anumită suplețe, de un anumit ritm, și că un veritabil dramaturg trebuie să se gândească și la cei care vor transpune piesa pe scenă. Or, regizorului și actorilor trebuie să le lași, chiar din text, spații de respirație, momente de tăcere, pauze pentru gest și improvizație...

Cum, în 1983, eram deja membru al Uniunii Scriitorilor, am propus această piesă Secțiunii de dramaturgie (condusă, la acea oră, de dramaturgul Paul Everac), care a organizat o lectură publică, la Teatrul Giulești. Actorii au fost formidabili și au citit cu o poftă nebună: Ion Anghel, George Bănică, Radu Panamarenco, Gelu Nițu, Mircea Constantinescu, sub bagheta regizorală a Getei Vlad. Toate aceste detalii figurează într-o cronică apărută în revista *Teatrul*, semnată de Mircea Rareș.¹³ Nu am uitat niciodată cum, unul dintre actori, după terminarea lecturii, m-a întrebat în șoaptă: „Cum ați avut curajul să scrieți o asemenea piesă?”. Ceea ce m-a flatat enorm, pentru că, de fapt, chiar voiam acest lucru, să scriu piese subversive, dar și mai mult doream ca ele să fie piese bune, ofertante, de natură să-i incite pe actori să joace cu voluptate în ele. Primele montări cu *Artur Osînditul* au fost, una la București, la Teatrul Foarte Mic (data premierei: 30 ianuarie 1992), în regia lui Mihai Lungeanu, și alta la Teatrul Național din Târgu-Mureș, în regia lui Dan Alecsandrescu, în stagiunea 1992-1993.

Groapa din tavan este nedatată, dar cred că a concentrat în ea o anumită furie a unor ani când viața în România era tot mai grea și sentimentul de umilință tot mai mare. Aceasta a fost poate piesa mea cea mai „neagră” din acei ani, tema războiului fiind doar un pretext pentru a denunța un fel de imposibilă evadare. Mai târziu, când a izbucnit războiul din Bosnia și a început un măcel inter-etnic practic la frontiera cu România, am avut impresia că realitatea se inspira din piesa mea. Cred că prima montare a acestui text a fost una radiofonică, realizată, la Radio București, de Mihai Lungeanu (data difuzării: 21 februarie 1995). Un spectacol extrem de tăios și crud, dar inspirat și credibil, a fost

¹³ <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1983/Nr.4.anul.XXVIII.aprilie.1983/originalimages/17514.1983.04.pag066-pag067.jpg>

realizat, la Sfântu Gheorghe, la Teatrul de Stat „Andrei Mureșianu”, de către Bogdan Voicu.

Păianjenul în rană este o piesă atipică în cariera mea de dramaturg, pentru că are un subiect religios. Am scris-o în 1987, marcat de scena răstignirii, dar mai ales de un detaliu peste care am dat, citind și recitind Biblia: și anume că, în momentul agoniei, cei doi „tâlhari” îl insultau pe Hristos. Acest detaliu a explodat în mintea mea cu zeci de întrebări. Oare, într-o situație limită, omul își pierde total umanitatea sau, dimpotrivă, și-o poate regăsi? Am scris apoi piesa dintr-o suflare, ca și cum mi-ar fi fost „dictată”. În România, prima montare (și am impresia că și unica) a acestui text a fost semnată de Attila Vizauer, la Teatrul „Fani Tardini” din Galați, în 1997.

În fine, *Ultimul Godot* datează din 1987, am scris-o la incitarea lui Dan Hăulică, directorul prestigioasei reviste de literatură universală *Secolul XX*. Dan Hăulică tocmai pregătea un număr special dedicat lui Beckett și mi-a propus să scriu un articol despre marele dramaturg irlandez, laureat al Premiului Nobel pentru literatură. Am acceptat cu plăcere, dar brusc mi-a venit ideea de a scrie, mai degrabă, o piesă scurtă în care Beckett să-l întâlnească pe Godot... În România, prima montare cu *Ultimul Godot* a fost semnată de Nicolae Scarlat, la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț, în noiembrie 1991.

În toți acei ani, deci până în septembrie 1987, am încercat tot posibilul pentru a-mi pune piesele în circulație și a provoca montări în teatre profesioniste. Mi-am fotocopiat piesele în zeci de exemplare și le-am făcut să circule printre actori și regizori. Am bătut la ușa multor directori de teatru, iar unii m-au primit și m-au ascultat, deși, până la urmă, nu mi-au montat piesele.

Multă lume a încercat atunci să mă ajute. Actori precum Ion Caramitru, Alexandru Repan sau Ioana Crăciunescu. Regizori precum Nicolae Scarlat. Piese mele circulau în mediul literar și am avut, în acei ani, ecouri extraordinare din partea unor nume importante precum Nichita Stănescu, Alexandru Paleologu, Mihai Șora. Îmi amintesc de un „elogiu” special, pe care mi l-a adus filozoful Mihai Șora după ce a citit piesa mea *Bine mamă...* Mi-a spus, într-o zi, când ne aflam la restaurantul Uniunii Scriitorilor: „Domnule Vișniec, v-am citit piesa aseară și am râs de unul singur...”.

De fapt, în România, înainte de 1989, am reușit doar să public în reviste literare piese scurte sau fragmente din piesele mai lungi: în *Viața românească*, în revista studentească *Amfiteatru*, într-un almanah realizat de Ion Cocora... Autoritățile culturale comuniste au refuzat sistematic să accepte montarea pieselor mele în teatre profesioniste. Tentativele unei montări cu *Bine mamă, da' ăștia povestesc în actul doi ce se-ntîmplă-n actul întâi* (o piesă cu titlu destul de insolit) n-au dat nici un rezultat, la vremea aceea, adică prin '83, '84, '85. Ion Caramitru nu a reușit s-o „plaseze” la „Bulandra”, deși declarase chiar în presă că dorea s-o monteze. Alexandru Repan i-a citit-o directorului de pe atunci al Teatrului „Nottara”, dramaturgul Horia Lovinescu, cu intenția de a-l convinge s-o accepte. Regizorul Nicolae Scarlat a încercat să o monteze la Piatra Neamț, dar nu a reușit decât după decembrie 1989 (a fost, de altfel, prima piesă montată după căderea comunismului). Faptul că piesa n-a fost acceptată de cenzură nu m-a mirat niciodată: cum să fie acceptată, când era vorba de o revoltă pe marginea unei gropi de gunoi gigantice dotată cu darul vorbirii?

Înainte de căderea comunismului, am avut o singură producție profesionistă. Este vorba de *Sufleurul fricii*. La Timișoara, în cadrul Casei de Cultură a Tineretului, regizorul Diogene Bihoi a reușit, prin 1984, să monteze acest monolog cu un actor profesionist în rolul principal (Mircea Meglei) și cu actori amatori în figurație. Compania sa de teatru THESPIS a prezentat apoi spectacolul, între 1984 și 1986, în diverse orașe din țară, mai ales în mediul studentesc. Una dintre reprezentații a fost dată și la București, la Complexul Studentesc de la Lacul Tei, în cadrul cenaclului literar condus, la acea epocă, de criticul Mircea Iorgulescu. Același monolog, *Sufleurul fricii*, a fost prezentat, în 1986, la Festivalul tânărului actor de la Costinești de către actorul Constantin Avădanei de la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași (al cărui director era Mircea Radu Iacoban). Juriul (care cred că era prezidat de criticul Valentin Silvestru) i-a acordat curajosului actor un premiu improvizat pe loc, pentru „promovarea dramaturgiei originale”.

O a doua piesă pusă în scenă la un teatru profesionist ar fi putut fi *Caii la fereastră*, de care se leagă foarte strâns momentul plecării mele în Franța. Datorită tenacității regizorului Nicolae Scarlat, în toamna anului 1987, a fost cât pe ce să debutez la Teatrul „Nottara” cu această piesă. Timp de aproape doi ani, Nicolae Scarlat a făcut atunci eforturi pentru a-l convinge pe directorul

teatrului, scriitorul Ion Brad, să accepte două dintre textele mele, ele urmând să fie asociate într-un spectacol *coupé*. Una dintre piese este *Caii la fereastră*. A doua se numea *Chiparosul pitic*, dar, de fapt, niciodată nu mi-a plăcut prea mult și nu am inclus-o în nici o antologie și în nici un volum. (Am încercat ulterior să o rescriu, în Franța, dar nici acolo nu am fost mulțumit de rezultat.) Distribuția spectacolului se anunța fabuloasă: Alexandru Repan, Margareta Pogonat și Victor Ștregaru. Spectacolul era presimțit ca un eveniment, numai că... în vara anului 1987, mi-a ieșit, ca prin minune, și pașaportul. A fost momentul când trebuia să iau, de fapt, o decizie importantă, să aleg între debutul meu (și el se anunța strălucit!) pe o scenă bucureșteană sau plecarea în Occident. Mărturisesc că nu am ezitat, deși știu că i-am rănit pe acei oameni minunați care se luptau să mă aducă în fața publicului, ca dramaturg. Pe 23 septembrie 1987, am plecat la Paris, iar la sfârșitul lui septembrie am aflat că repetițiile de la Nottara fuseseră sistate, direcția teatrului așteptând, bineînțeles, întoarcerea mea. Eu însă am preferat să cer azil politic în Franța și să încep oarecum totul de la zero. Spectacol a fost interzis.¹⁴

Așadar, cu singura excepție amintită, practic toate piesele mele scrise între 1976 (anul când am venit la facultate, în București) și 1987 (anul plecării mele în Franța) au fost jucate după 1990, în România și aproape toate în străinătate.

¹⁴ Întâmplarea face că, în Franța, tot *Caii la fereastră* mi-au dat târcoale... Dacă, la București, debutul meu cu această piesă nu a fost posibil (și îmi asum partea de vină), el s-a concretizat ceva mai târziu, în 1992, la Lyon, spectacolul fiind creat de o companie independentă din Avignon, *Théâtre le Jodel*, în regia lui Pascal Papini. Spectacolul conținea trei alte piese scurte: *Omul care vorbește singur*, *Păianjenul în rană* și *Ultimul Godot*. Povestea acestui debut a început cu participarea mea la un festival-concurs de lecturi, *Les journées des Auteurs*, în 1991, la *Théâtre des Celestins* din Lyon. Festivalul există și astăzi, fiind organizat de principalul teatru al orașului. Având o tradiție de peste 200 de ani, *Théâtre des Celestins* este găzduit într-o clădire impozantă, veritabilă emblemă a Lyon-ului. Împreună cu mai mulți actori cu care devenisem prieten, am citit atunci *Caii la fereastră* și am obținut marele premiu, ceea ce ne-a permis, anul următor, să revenim cu spectacolul creat după piesă. Pascal Papini avea ambiția de a realiza un spectacol puternic, pe tema identității, de natură să „deranjeze”. Spiritul nonconformist al întregii echipe s-a încarnat până și în decor, conceput ca o adunătură de pubele mari și mici. În acea sală somptuoasă à l'italienne, muntele de pubele i-a speriat pe unii abonați ai teatrului și, la fiecare reprezentație (au fost cinci în total), constatam disperat cum ieșeau din când în când spectatori din sală. Pascal și trupa de actori (șapte în total) jubilau la ideea că piesa îi pune pe fugă pe „burghezi”. Mie însă nu mi-a venit inima la loc decât după ce au apărut primele cronici extrem de elogioase, nu numai în presa locală, ci și în *Libération*, *Le Figaro*, *Le Monde*... Acela a fost „botezul focului” pentru mine, ca dramaturg în Franța, momentul când am început efectiv să-mi construiesc drumul în spațiul francofon.

Toate aceste piese de teatru au fost *piese de sertar*, în sensul că adevărata lor viață a început după căderea lui Ceaușescu.¹⁵ Ele nu au stat însă numai în sertarele mele, ci, mai ales, în zeci de alte sertare, sertare ale multor actori și regizori, pentru că, în toată acea perioadă, le-am distribuit neobosit. Din prima clipă când montarea lor a fost posibilă, textele au trecut din sertare pe scene cu o rapiditate uluitoare.

Am revenit, în 1990, în țară ca să văd ce se întâmpla cu România debarasată de comunism, când totul devenea posibil, dar când totul rămânea complicat. Am revenit și ca să-mi văd, în sfârșit, prima piesă montată pe o scenă profesionistă. Regizorul Nicolae Scarlat îmi monta, la Piatra Neamț, piesa *Bine mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntîmplă-n actu'-ntîi*. Multe dintre alte montări cu piesele mele nu le-am văzut însă, întrucât eu eram deja angajat într-un alt pariu, la Paris: acela de a scrie în limba lui Molière.

¹⁵ V. Valentin Silvestru, „Matei Vișniec – un dramaturg niciodată jucat”, *România literară*, 23, nr. 7, 15 feb. 1990, pp. 16; 58.

Radu AFRIM

Regizor de teatru (n. 02.06.1968, Beclean, jud. Bistrița-Năsăud). Absolvent al Facultății de Litere a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, specializarea Regie de teatru. Este unul dintre cei mai apreciați regizori români în țară și în străinătate. A fost distins cu numeroase premii, precum Marele Premiu al Festivalului Grange de Dorigny din Lausanne, Elveția, Premiul UNITER pentru cea mai bună regie pentru spectacolele *Plastilina* (2006), *Joi.Mega.Joy* (2007) și *Tihna* (2016) și Premiul pentru cel mai bun spectacol *Inimă și alte preparate din carne* de Dan Coman (2021).

În teatrele (în cele care pot intra în discuție) din ro, există câte puțin din tot. Tocmai pentru că nu prea există viziuni coerente de repertoriu. În acest puțin se pot rătăci și texte din perioada comunistă. Contează cine pune mâna pe ele. Regizorii consacrați, care și-au făcut mâna, în epocă, pe acele câteva texte interesante nu par să dorească să se întoarcă la ele. Unii, din teama de a nu fi numiți nostalgic-comuniști sau nostalgici pur și simplu; alții, pentru că au trecut în altă ligă. Pare greu să mai iei în serios un conflict de idei între tov. inginer și șeful de secție al unui laminor de sârmă, când ai dat cu nasul de conflictul dintre Mozart și Salieri. Deși, sincer să fiu, nu știu care dintre cele două e mai relevant pentru noi, ca societate. Mă îndoiesc, de asemenea, că unii dintre regizorii epocii (încă activi astăzi) ar fi interesați/capabili de o revizitare/recontextualizare a unor piese retro (retro, pentru mine, înseamnă exact perioada comunistă, așa că mi se pare firesc să le numesc așa). Tezismul celor mai multe piese de atunci nu lasă loc reinterpretărilor. Ele erau considerate texte ale aceluia prezent și nu cred că miza era să fie jucate peste decenii. (Se salvează, totuși, piesele lui Mazilu, unele piese ale lui D.R. Popescu).

Cred că regizorii tineri ar vizita textele epocii, pentru că un *touch* retro, în CV-ul lor, s-ar putea să fie *cool*. Însă, asta nu e un motiv suficient ca spectacolul pe textul retro ales să iasă bine. O șansă pentru textele comuniste ar putea veni din partea mișcării radical-stângiste, care ia amploare mai ales în micile spații independente. Și aici lucrurile fac sens.

Să nu uităm însă că nici în alte spații geografice nu se prea joacă textele anilor 70/80. În culturile europene vii, e promovată/ se autopromovează dramaturgia extrem contemporană și nimeni nu mai are pretenția să rămână în istoria dramaturgiei. (Or fi având unii, însă nimeni nu mai are nebunia să declare acest lucru). Aproape că nu mai există „prima lectură la masă”. Textele se scriu la repetiții, uneori e invitat un dramaturg care scrie inspirat de actori... sau neinspirat. Probabil, unele texte retro românești ar merge rescrise în astfel de ateliere. Dacă autorii lor, sau cei care dețin drepturile, ar fi de acord.

Principala problemă a textelor epocii e „firescul”. Așa cum portocalele de atunci aveau alt gust, și firescul de atunci suna altfel. Firescul dialogurilor. Și faptul că ignorau introspecția. De aceea, eu, de exemplu, prefer să dramatizez un bun roman ro interbelic, unde mă pot juca cu materialul literar cum vreau eu.

O altă șansă a resuscitării pieselor retro ar putea veni din tentația parodierii anumitor texte slabe, scrise la comandă sau din exces de zel. Asta ar putea fi amuzant pentru toata lumea care a trăit perioada, dar s-ar putea să fie limbă străină pentru cei tineri. Care pot să guste, la sugestia părinților, *BD la munte și la mare*, deși vor râde din cu totul alte motive decât ei, urmărind împreuna această serie de cult.

Dincolo de toate astea, trebuie spus că puțină lume e dispusă să investească timp în a citi lucruri care riscă să dezamăgească. Foarte puțini regizori citesc texte străine contemporane (netraduse, în lipsa unui program coerent de traduceri); atunci, de ce ar citi texte (presupus) datate? Eu am tot rugat actrițe cu care am lucrat și care au jucat în acele vremuri (mai ales pe Rodica Mandache, pentru că ea și citește) să-mi recomande piese de atunci, însă nimeni nu s-a înghesuit să dea o listă. Doar Dorina Lazăr și-ar fi dorit, la Odeon, un sezon de remixuri după bucăți retro. N'a fost să fie, din păcate.

După gustul meu, celor (puține) pe care eu le-am citit, le lipsește stilul și poezia. Lucruri care aparent nu ar conta astăzi. Și totuși, pentru mine, contează cel mai mult. Dacă-mi livrezi teza într-un înveliș poetic, al meu ești. N-a existat, din păcate, un Labiș al dramaturgiei comuniste.

Regizor de teatru (n. 18.11.1967, București). Absolvent al UNATC, a lucrat, între 1992 și 1993, ca asistent de regie, cu Peter Brook la *Bouffes du Nord*, Paris. Profesor universitar la Departamentul Regie Teatru. A pus în scenă peste 50 spectacole în țară și în străinătate, precum *O noapte furtunoasă*, *Revizorul*, *Butoiul cu pulbere*, *Visul unei nopți de vară*, *Livada de vișini*, *Pescărușul*, *Richard 2*, *Nunta lui Krecinski*, *Domnișoara Iulia*, *Scaunele*. I-au fost decernate numeroase premii, printre care: Premiul Uniter de Debut, Premiul pentru cel mai bun spectacol și Premiul de Regie ale Ministerului Culturii; Nominalizări la premiile UNITER pentru regie și Cel mai bun spectacol, Premiul Criticii; Premiul pentru cel mai bun spectacol și Premiul pentru cel mai bun regizor, la Festivalul de Comedie și la Festivalul de Teatru Contemporan. Cavaler al Ordinului Meritul Cultural.

Student fiind la IATC, actualul UNATC, între 1987 și 1991, am tot citit dramaturgie românească contemporană scrisă în plin comunism. Piese valoroase sau piese de conjunctură, enervant de stupide și de superficiale. Mărturisesc că odată ce m-am trezit în plină libertate, în 1990, m-am gândit imediat să debutez la celebrul Studio Casandra, acum o amintire, cu un important text contemporan străin, *Pe cheiul de vest* de Bernard-Marie Koltès. Și asta nu numai din dorința de a mă confrunta cu o dramaturgie interzisă până atunci, ci și dintr-o senzație acută că am nevoie să analizez, să simt un alt tip de texte, mai directe și mai substanțiale, să mă conectez cu ceea ce se întâmplă cu adevărat în lume. Brusc, dramaturgia românească scrisă până în 1990 a devenit cumva desuetă, pe drept sau nu.

Ceea ce îmi este clar însă, din perspectiva celor 30 ani trecuți de la acel moment de cotitură, este faptul că textele scrise în comunism aveau, chiar și în cazul dramaturgilor importanți, o anumită formulă metaforică excesivă, un mod indirect de a spune lucrurile. Dramaturgii încercau să vorbească despre lumea în care trăiau, dar nu într-un mod direct, ci găsind formule artistice alambicate, uneori curajoase, în contextul comunist, dar lipsite de impact artistic într-o lume complet schimbată și liberă, după 1990. Dramaturgiei scrise în comunism îi lipsea deodată contextul care o hrănea, cel care o generase în acea formulă. O inadecvare dramatică ce a scos acel tip de dramaturgie din zona de interes, pentru multă vreme.

Însă, dacă aceste formule metaforice țineau de substanța și de firea artistică a dramaturgului, ca în cazul lui Marin Sorescu, atunci cred că piesele au rămas valoroase chiar și acum. Poate nu întâmplător, eu m-am simțit atras, la mulți ani distanță, de două dintre piesele lui Sorescu, *Paracliserul*, montat la TNB, în 1997, și *Există nervi*, montat recent, în 2020, la Teatrul Dramaturgilor Români.

Dar, prima mea experiență cu un text românesc contemporan a avut loc în 1992, când, după un stagiul la Londra, alături de mai mulți colegi tineri plini de entuziasm, ne-am gândit să construim un proiect teatral „de la zero”, pe modelul micilor teatre de proiect londoneze. Horia Gârbea a scris textul *Funcționarul destinului* special pentru un teatru pe care l-am numit Teatrul Inoportun; regretata Gabriela Tudor s-a ocupat de proiect alături de Marian Popescu, Dragoș Buhagiar a făcut o scenografie minimă, iar eu am regizat spectacolul. Un început timid, în 1992, pentru ideea revoluționară, la acea vreme, de „teatru de proiect”. Evident că Teatrul Inoportun a eșuat rapid. Din lipsă de fonduri, spectacolul s-a jucat puțin, în Sala Mică de la Palatul Copiilor. Mă gândesc cu nostalgie la naivitatea și curajul nostru de atunci, inoportune de altfel, ca și numele teatrului, în contextul lui 1992.

De curând, am avut premiera, în plină pandemie, tot la Teatrul Dramaturgilor, cu un text aproape nejuțat al lui Ion Băieșu, *Cine sapă groapa altuia*, o parabolă absurdă ce și-a păstrat, cred, tocmai datorită zonei nerealiste în care este scrisă, o actualitate ce poate fi speculată scenic.

În concluzie, aș spune că dramaturgia românească scrisă în perioada comunistă și-a pierdut, în mare parte, actualitatea și interesul, dar unele texte cred că merită să fie redescoperite și prezentate publicului tânăr. Este, până la urmă, o încercare de recuperare a valorilor unui trecut zbuciumat.

Recuperare ce poate încă, în unele cazuri, să producă emoție spectatorilor.

Îmi place, de asemenea, foarte mult *A treia țeapă* a lui Marin Sorescu, pentru umorul negru, tipic oltenesc. Aș spune că și unele piese ale lui D.R. Popescu sau Horia Lovinescu merită reevaluate din perspectivă contemporană.

Leta POPESCU

Regizor de teatru (n. 1989, Galați). Absolventă a Facultății de Teatru și film a Universității Babeș-Bolyai din Cluj. A montat piese în teatre din Timișoara, Cluj-Napoca, Craiova, București și Târgu-Mureș. A elaborat proiecte regizorale precum *De la proză la spectacol*, proiect în care sunt dramatizați autori contemporani români, din care au rezultat spectacolele *Sfârșit* (proză de Florin Lăzărescu), *Poker* (Bogdan Coșa), *Ghinga* (Dan Coman).

1.

Trebuie să recunosc că, pentru a răspunde acestei anchete, a trebuit să fac o scurtă cercetare în istoria teatrului românesc pentru a-mi pune la punct lista de autori dramatici români montați în perioada comunistă. Vă mărturisesc cinstit – căci îmi imaginez că acesta este rostul unei anchete – că aveam câteva nume în minte, rămase poate din școală, poate de prin cărți și almanahuri, dar nu, nu foarte multe. Stau acum în față cu almanahul GONG '83 al revistei *Teatrul*, care descrie pe scurt stagiunea 1981-1982. Citesc următoarele nume: Paul Everac, Marin Sorescu, Radu F. Alexandru, D.R. Popescu, Constantin Popa, Alexandru Sever, Fănuș Neagu, Ecaterina Oproiu, P.C. Chitic, Tudor Popescu, Teodor Mazilu, Theodor Mănescu, Dragomir Horomnea, Horia Lovinescu ș.a.

Dintre toți, mai vedem prin repertoriile teatrului Marin Sorescu și Teodor Mazilu. Explicația mea, ca regizoare, e destul de simplă: nu m-au interesat prea mult alte nume. La Mazilu și Sorescu m-am mai gândit – ca să intru și în întrebarea 2 –, dar la ceilalți, niciodată. De ce? Am mereu senzația că sunt piese datate. Că sunt scrise într-o perioadă pe care nu am cum să o înțeleg decât la nivel rațional și nu visceral (așa cum îmi place să simt piesele pe care le montez, dramaturgia contemporană mă arde aici și acum). Am senzația că sunt adresate unui public dispărut. Că „șopârlele” sunt trecute, că „slugărniciile” nu mai

există. Cred că și clasa de muncitori e în altă parte și nu la teatru, e la televizor, e pe Netflix... Și zic „clasa de muncitori” cu gândul la acele piese care le erau adresate, cu Nelu, Tanța..., pe care îi găsim pe ecrane.

De piesele mai „intelectuale”, deci nu pentru popor, nu mă pot apropia dintr-o puternică senzație de incompatibilitate. Am senzația că nu mă pot apropia de piesele din comunism, în genere, pentru că nu sunt valabile. Sunt expirate, ca niște produse alimentare al căror termen de valabilitate e trecut demult. Am senzația că sunt piese codate și că numai cineva cu spirit de detectiv poate descifra codurile. Vedeți, vă vorbesc de senzații și impresii, pentru că pe ele mă bazez când fac o selecție de lectură. Nu citesc piesele din perioada respectivă pentru că am aceste senzații. E o rușine, poate, pentru cineva din domeniu să nu aibă curiozitate, dar sunt departe de acea dramaturgie din idei preconceptuate, senzații și impresii. De ce toate astea? Sper să găsiți dumneavoastră răspunsul. Teoria simplă e cea prin care, când s-a îngropat comunismul, s-a îngropat și ce era bun și ce era rău. Eu sunt convinsă că există piese valoroase, nedatate, cu tușe de universalitate. Dar cineva trebuie să le scoată de acolo, cineva trebuie să le „re-branduiască”, ca să vorbim stâlcit, în termeni contemporani. Poate că școala, poate că instituțiile de spectacole, poate că teoreticienii, poate că regizorii. Vom vedea.

Cred că noi, regizorii tineri, nu suntem apropiați de dramaturgia românească din perioada comunistă și pentru că e pătată de refuzul regizorilor mari. Nu știu câți regizori pe care îi avem noi drept reper au montat textele astea. Poate că mă uit la Mazilu pentru că e montat de Frunză. Și atunci am încredere. Sigur, au montat și alții, alte nume, dar știu eu dacă nu au fost obligați? Știu eu dacă nu au fost formele lor de compromis ca să reziste pe piață? Purcărete a montat Theodor Mănescu, Cătălina Buzoianu a montat Ecaterina Oproiu. Cum și de ce, nu știu. Va trebui să citesc piesele ca să descopăr. Dar refuzul altora poate fi o pistă de răspuns. Faptul că, în almanahul acesta pe care îl am eu în față acum, apar Măniuțiu tânăr montând *Macbeth* și Dabija tânăr montând *Chirița...*, și nu Fănuș Neagu sau Horomnea, influențează alegerea mea. Dacă ei, tineri, nu au montat, de ce eu, tânără, să o fac? Ce să găsesc acolo unde mentorii noștri nu au găsit? Dar repet, trebuie săpat, poate că au montat și ei numele astea. Ar trebui

să mă uit dincolo de aceste idei preconcepute și măcar să citesc. Și sper ca lucrarea dumneavoastră să facă asta, să încurajeze, să dezgroape.

2.

Sunt interesată să montez. Dar asta pentru că eu aș monta orice, dacă și numai dacă mă întâlnesc undeva cu autorul respectiv și dacă face parte dintr-un program coerent. Deci, nu sunt un om care zice „nu” din preconcepții. Aș monta, după cum spuneam Mazilu sau Sorescu, dacă un director de teatru îmi propune ca, prin montarea aceea, să vorbim despre dramaturgia românească, dacă e relevant, dacă ne adresăm cuiva, dacă ne propunem ceva. Să stau la mine în sufragerie și să mă gândesc cu poftă la o montare de acest gen, nu, nu mi se întâmplă. Aș monta poate și alte nume dintre cele de mai sus, dar cum nu am citit, nu pot să spun care și de ce. Nici la cei doi nu pot, decât recitind piesele. Nu le am proaspăt în minte, dar știu că atunci când le-am citit, în facultate, aveau un limbaj pe care îl înțelegeam. Dacă înțeleg montez, dacă nu înțeleg, nu văd de ce m-aș chinui.

Theodor-Cristian POPESCU

Regizor de teatru (n. 1967, Turda). Numele lui se leagă de spectacole precum *Panică*, *Metoda*, sau *DaDaDans* montate la Teatrul Nottara sau *Sclavi*, *Plastic*, *Cancun*, *Piesă cu repetiții*, *Coriolan*, *Cafeneaua* și multe altele montate în teatre din țară, precum Teatrul Național Lucian Blaga din Cluj-Napoca, Teatrul Național Târgu-Mureș, Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu sau Teatrul Evreiesc de Stat din București.

1.

În 2010, la aniversarea a 20 de ani de la căderea comunismului în România, am avut ideea de a monta o piesă de teatru comunistă, cu secretari de partid și probleme „specifice” cerute sau agreate de fostele Comitete de cultură și educație socialistă, pentru a măsura gradul de libertate al celor de azi în raport cu trecutul recent, care părea deja de pe o altă planetă („politologul” Silviu Brucan ne dăduse 20 de ani pentru a învăța democrația, o previziune faimoasă pe atunci): texte precum *Minerii*, *Puterea și adevărul*, *Politica* etc. Am pornit cu

mult avânt la parcurgerea repertoriului (ocazie cu care am aflat că majoritatea avuseseră premiera în regia celor mai importanți regizori de teatru români) și le-am găsit, acesta e cuvântul, insuportabil de false. Nu reușeam să le citesc până la capăt. Eram gata să renunț la idee, când...

2.

M-am gândit să fac o încercare și cu comediile anilor șaiszeci, o perioadă a unui socialism mai vesel, mai tineresc, „be-bop”: am găsit și am montat *Opinia publică* a lui Aurel Baranga, la Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu. Cu televizoare alb-negru și secvențe coregrafice de „Album duminical” și un fel de zumzăit muzical *light* al actorilor, învelind vesel construcția artificială, dar oarecum pirandelliană, a piesei. Repetițiile au mers greu, ni se părea greu de prins tonul, dădeam ușor în brigadă artistică. Succesul a întrecut așteptările. În sală, bătrânii lăcrimează melancolic, iar tinerii se uită ca la Star Trek. Se joacă de 10 ani, adesea cu casa închisă. Oare ce demonstrează asta?

P.S. N-aș mai repeta experiența, în ciuda entuziasmului numeroșilor oameni de teatru de o anumite vârstă, care mi-au sugerat mai multe texte și autori din trecut, dacă tot am spart gheața.

Silviu PURCĂRETE

Regizor de teatru și de operă (n. 05.04.1950). A absolvit secția de regie a IATC (1974). După colaborările cu Teatrul din Piatra Neamț (*Romeo și Julieta* de Shakespeare) și Teatrul din Constanța (*Ecuba* de Euripide, *Miles Gloriosus* de Plaut), lucrează, începând din 1978, la Teatrul Mic din București (Giraudoux, Sartre, Shakespeare) și devine profesor la Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică, București. Pune în scenă un spectacol cu piesa *Campiello* (*Piațeta*) de Goldoni (1986), cu care câștigă Premiul Național pentru Teatru. Numele său este legat de colaborarea cu Teatrul Național din Craiova, unde montează *Piticul din grădina de vară* de Dumitru Radu Popescu (1989), *Ubu rex cu scene din Macbeth*, după Alfred Jarry și W. Shakespeare (1990), *Titus Andronicus* de W. Shakespeare (1992), *Phaedra*, după Seneca și Euripide (1993), *Orestia* după Eschil (1998), *A douăsprezecea noapte*, după W. Shakespeare (2004), *Măsură pentru măsură* de W. Shakespeare (2008), *Furtuna*, după W. Shakespeare (2012); multe dintre aceste spectacole au fost invitate la festivaluri prestigioase (Avignon, Edinburgh, Melbourne, Montreal, Glasgow, Gdansk etc.). Tot aici pune în scenă, cu sprijinul unor producători britanici, spectacolul de mare succes

internațional *Danaidele*. După 2000, a montat predilect la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu: *Pilafuri și parfum de măgar*, exercițiu după *Cartea celor o mie și una de nopți* (2001), *Cumnata lui Pantagruel*, după scrieri de François Rabelais (2003), *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett (2005), *Faust*, după J.W. Goethe (2007), *Lulu* de Frank Wedekind (2008), *Metamorfoze* după Ovidiu (2009) și *D’ale carnavalului* de Ion Luca Caragiale (2011). În străinătate, pune în scenă și opere lirice printre care: *La Bohème* de G. Puccini (Essen), *Parsifal* de R. Wagner (Scottish Opera), *Roberto Devereux* de G. Donizetti (Wiener Staatsoper), *Castor et Polux* de J.-Ph. Rameau (Opera Bonn), *Îngerul de foc* de S. Prokofiev (Csokonai Theatre Debrecen). În 1992, este numit director artistic la Teatrul Bulandra, București, iar în 1996 devine director al Centrului Dramatic din Limoges, unde creează o școală pentru tineri actori. Din 2002, înființează propria sa companie teatrală. Este membru, cu titlu personal, al Uniunii Teatrelor din Europa (din 2003). Premiul criticii și Premiul pentru excelență artistică al Fundației Hamada (Festivalul internațional de la Edinburgh, 1991); Premiul pentru cel mai bun spectacol străin, la Festivalul Americilor de la Montreal (1993); Golden Globe Peter Brook Prize, pentru cea mai bună regie teatrală (1995); Premiul criticii, la Festivalul de teatru de la Dublin (1996); Premiul special al juriului, la Festivalul Internațional Shakespeare, Gdansk (2006). Ordinul național „Steaua României”, în grad de Comandor (1 decembrie 2000).

1. *Dramaturgia românească din perioada comunistă este, după 1989, puțin prezentă în repertoriile teatrelor. Care credeți că sunt explicațiile?*
2. *Ați montat chiar în 1989, la Naționalul craiovean, Piticul din grădina de vară de D.R. Popescu, spectacol care a făcut dată în istoria teatrului românesc. S-a jucat și la începutul anilor 90, în țară și în străinătate, și a fost multipremiat la Festivalul Național de Teatru (inclusiv Premiul pentru regie și Premiul pentru cel mai bun spectacol). Întrebările mele ar fi următoarele: Cum ați reușit să duceți un spectacol după o piesă care avea și o dimensiune propagandistică, în timpul regimului comunist, în lumea care s-a născut după prăbușirea acestuia? În 1990, ați făcut unele modificări de concepție și de reprezentare? Dacă da, v-aș fi recunoscător dacă ni le-ați împărtăși.*
3. *Ați fi interesat să mai montați o piesă aparținând acestei dramaturgii? Care ar fi aceea? De ce?*

Stimate Domnule Liviu Malița,

Vă răspund cu întârziere și vă cer scuze.

Întârzierea e pricinuită de faptul că nu prea știu ce să vă scriu.

Interesul meu s-a îndreptat întotdeauna către repertoriul clasic universal. În afara a două, trei comenzi nesemnificative, obligatorii în acele vremuri, eu nu

am montat dramaturgie românească contemporană, nici înainte, nici după '89. O excepție, *Piticul din grădina de vară* a fost, de fapt, pentru mine, prilejul întâlnirii cu Teatrul Național din Craiova, la care țin foarte mult. Nevoit fiind, în contextul epocii, să aleg un text românesc contemporan, m-am oprit la textul lui D.R. Popescu, a cărui dramaturgie nu mi se pare deloc lipsită de interes. Scrierile lui excesiv baroce sunt mai aproape de dicteul automat al suprarealiștilor decât de angajamentele ideologice. Piesa susnumită mi s-a părut mai degrabă o distopie halucinantă, mai aproape de universul decalat și pervers al unui Pier Paolo Pasolini decât de canonul socialist.

Spectacolul s-a mai jucat de câteva ori și după schimbarea regimului. Nu am făcut modificări în text pentru că nu a fost nevoie. Pomenirea absolut nesemnificativă a calității de «ilegalistă» a personajului principal, fără nicio noimă în logica poveștii, reprezenta unul dintre obișnuitele grăunțe de zgură pe care publicul era obișnuit să le ignore.

Probabil că există texte dramaturgice din perioada comunistă care ar merita să fie readuse la lumină. În ce mă privește, nu sunt interesat de acest lucru. Cum spuneam, interesul meu se îndreaptă către literatura clasică.

Cu stimă,

Silviu Purcărete

Andrei ȘERBAN

Regizor de teatru și de operă (n. 21.06.1943, București). A absolvit IATC, secția regie (1968), clasa Radu Penciulescu. A debutat la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț și s-a remarcat cu montarea tragediei shakespiariene *Iulius Cezar*, la Teatrul Bulandra. În 1970, a emigrat în SUA, invitat cu o bursă Ford la New York, compania La MaMa, condusă de Ellen Stewart. A studiat un an cu Peter Brook, la Centrul Internațional de Cercetări Teatrale din Paris. A lucrat pe scene prestigioase: Metropolitan Opera, Comedia Franceză, Opera din Paris și Viena, Covent Garden, Teatrul Național din Londra etc. Șeful catedrei de actorie la Columbia University School of Arts (1992-2019), profesor invitat la numeroase universități de primă mână: Yale School of Drama, Harvard University, Le Conservatoire d'Art Dramatique din Paris, Stockholm Dramatic School, Theatre School din Tokio, University of California, San Diego, San Francisco State University. *Doctor honoris causa* al Universității Babeș-Bolyai, Cluj. Director al Teatrului Național din București (1990-1993), unde a pus în

Actriță la Teatrul Național „Lucian Blaga” și profesor de actorie la Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca (n. 1955). Se numără printre profesorii fondatori ai *școlii teatrale clujene* (1991), în cadrul căreia a condus opt promoții de studenți; doctor în *Teatru*, cu teza *Bovarismul. Jocurile ficțiunii bovarice* (Universitatea Babeș-Bolyai și Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, 2010); conducător de doctorat (din 2019). Cercetările ancorate în filosofia actului ludic și puterea imaginației. Ariile ei de interes se conturează în jurul unor problematici ca: teatralitatea fenomenului bovaric în contextul civilizației imaginii și al noilor *media*, hermeneutica și poetica corporalității în arta actorului, abordarea integrativ holistică a corporalității și conceptul *body-mind*, potențialul expresiv al corpului actorului, stilistica interpretativă și resursele creative ale imaginarului în arta actorului. Autoare a volumelor: *Dagherotip cu Emma la fereastră. Bovarismul. Jocurile ficțiunii bovarice* și *Efectul de culise. Teatralitatea ambiguității și ambiguitatea teatralității* (2011). A publicat în *Apostrof*, *Symbolon*, *Studia Dramatica*; a colaborat la *Enciclopedia imaginariilor din România* (Corin Braga, coordonator general, vol. V, 2020). A jucat peste 100 de roluri sub direcția de scenă a regizorilor Vlad Mugur, Mihai Măniuțiu, Andrei Șerban, Tompa Gábor, Mircea Veroiu, Mona Chirilă Marian, Alexandru Dabija, V.I. Frunză, Radu Afrim, Andrei Măjeri. În calitate de pedagog, a regizat peste 40 de spectacole studențești. Experiența sa profesională și pedagogică a fost îmbogățită și dezvoltată prin ateliere de creație conduse de personalități marcante din domeniul teatral (Eugenio Barba, David Zinder, Simon McBurney, David Esrig, Andrei Șerban, Cătălina Buzoianu, Alexa Visarion, Izumi Ashizawa, Bronwyn Tweddle). A participat la prestigioase festivaluri internaționale de teatru și turnee în străinătate (Franța, Anglia, SUA, Egipt, Suedia, Finlanda, Macedonia, Serbia, Austria, Italia, Germania, Ungaria, Cehia, Maroc, Croația).

1.

Da, este cât se poate de adevărat, dramaturgia românească din perioada comunistă este puțin prezentă în repertoriile teatrelor pentru că, așa cum bine știm și cum s-a spus în diferite formule, teatrul este artă a prezentului și, ca atare, răspunde și *corespunde* contextului socio-cultural și politic. Timpul istoric de după 1989 a reclamat alte reprezentări. Și nu doar la nivelul textului dramatic, ci și al spectacologiei. După '89, au existat schimbări la nivel socio-politic, dar au existat și transformări, reformulări, mutații, la nivelul codurilor artistice. Convențiile teatrale s-au eliberat de constrângeri ideologice, iar limbajul teatral s-a reînnoit, s-a îmbogățit, s-a diversificat. După cum arăta Anne Ubersfeld, în *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, „un autor dramatic scrie pentru scena timpului său, pentru spațiul scenic și mijloacele tehnice care sunt

posibile în epoca sa: coduri ale scenei, ale modului de joc, ale convențiilor specifice fiecărei epoci”. Noile perspective culturale au reclamat alte texte. Discursul regizoral a necesitat alte partituri dramatice. Iar, apoi, a existat din partea regizorilor și tentația textelor interzise înainte de '89.

Desigur, interogațiile asupra rezistenței unor texte dramatice în timp sunt cât se poate de firești. Dacă ne întrebăm câte dintre textele dramaturgiei din perioada comunistă mai fac față clipei prezente, la fel de bine ne putem întreba câte dintre textele scrise după 1989 vor face față probei timpului și câte dintre ele se vor juca peste 50 de ani, de pildă. Unele texte ale dramaturgiei românești scrise în perioada 1947-1989 nu *corespund* și nu mai *răspund* timpului social, cultural și politic de după '89. Ne interogăm, de fapt, asupra valorii artistice atemporale a textului dramatic. Marile texte scrise, de pildă, de Euripide, Aristofan, Plaut, Molière, Shakespeare, Ibsen, Cehov sunt interpretate și reinterpretate atât de des pentru că problematica conținută este universală și rezistă timpului. Arta teatrală se circumscrie mereu între durabil și efemer.

În perioada comunistă, în relația artist – putere politică, dialogul a fost unul impus de norme ale realismului socialist, slujind ideologia comunistă. Obediența unor oportuniști sau conformiști a generat așa zisa artă oficială, acceptată, încurajată, patronată, promovată și premiată de stat. Unii dramaturgi ai perioadei comuniste au făcut pactul cu puterea și au slujit ideologia comunistă, înregimentându-și piesele realismului socialist. Acestea sunt acum doar texte de arhivă, documente utile cercetătorilor timpului istoric respectiv și chestionarul nu cred că pe aceștia îi vizează. Alți dramaturgi români – îndeosebi șaizeciștii, optzeciștii – au răspuns forței coercitive a contextului politic prin hipermetaforizare, parabole, alegorii, estetism, remitzare, sustrăgându-se și evitând, cât a fost posibil, cenzura. Au existat și piese aparținând unei categorii speciale numite „șopârla cu două spinări”, în care se strecura parțial *adevăru*l cu „voie de la Securitate”, cum se spunea în limbajul de culise.

Revizitarea textelor dramatice scrise în perioada comunistă poate scoate la lumină piese care, cu siguranță, pot face față prezentului și pot fi revalorizate prin intervenția regizorală. Pe o listă personală privind un posibil patrimoniu al dramaturgiei perioadei 1947-1989 figurează numele lui Gellu Naum, Romulus Guga, Radu Stanca, Teodor Mazilu, Marin Sorescu, D.R. Popescu, Iosif Naghiu, I.D. Sîrbu, Dumitru Solomon, Ion Băieșu, Fănuș Neagu. Lor li se

adaugă marii exilați George Astaloș și Matei Vișniec; Astaloș prin piesa *Vin soldații* (jucată la Studioul „Cassandra” în stagiunea 1968-1969, publicată în 1970), iar Matei Vișniec prin *Angajare de clown*, piesă scrisă în 1986, înaintea exilului. Lista s-ar completa cu echinoxistul Ioan Groșan, a cărui piesă *Școala ludică* a fost scrisă în acea perioadă, respectiv în 1978.

2.

În memoria mea cultural-teatrală, persistă fragmente din unele spectacole foarte bune pe texte de Radu Stanca, Teodor Mazilu, Romulus Guga, Ion Băieșu, D.R. Popescu, Marin Sorescu, montate înainte de 1989. Fără să vreau, mă gândesc întâi de toate la aceste piese care au produs, grație virtuozității artiștilor scenei (regizori, scenografi, actori), spectacole redutabile. Astfel sunt spectacolele *Oedip salvat* de Radu Stanca (text publicat în 1968), în regia lui Mihai Măniuțiu, cu Marcel Iureș, Adrian Pintea și Mirela Gorea, la Studioul „Cassandra”, în 1977; *În căutarea sensului pierdut* de Ion Băieșu (publicată în 1979), jucată la Teatrul „Valea Jiului” din Petroșani, în regia lui Florin Fătuțescu (premiera în 1980), spectacol pe care l-am văzut la Timișoara, în cadrul primei ediții a Festivalului Dramaturgiei Românești, în toamna anului 1980, avându-l în distribuție pe Șerban Ionescu; *Acești nebuni fățarnici* de Teodor Mazilu, în regia lui Aureliu Manea, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, în 1980, cu Csiky András, Sebok Clara, Vali Zita; *Evul Mediu întâmplător* de Romulus Guga, în regia lui Cristian Hadji-Culea, jucată la Teatrul „Mic” din București (premiera în 1980), cu Nicolae Iliescu, Leopoldina Bălănuță, Carmen Galin, Mitică Popescu, Vasile Nițulescu în rolurile principale; *Matca* de Marin Sorescu, în regia lui Dinu Cernescu, la Teatrul „Mic” București (premiera în 1974), cu Leopoldina Bălănuță, Mitică Popescu, Vasile Nițulescu. Cum memoria este secundată adesea de imaginar, producând uneori amintiri false, îmi răsar în minte imagini ale unor spectacole pe care știu sigur că nu le-am văzut, dar am citit despre ele, astfel, încât, în memoria mea ele există aievea. Așa sunt spectacolele *Iona* de Marin Sorescu, care a avut premiera absolută în regia lui Andrei Șerban la Teatrul „Mic” București, în stagiunea 1968-1969, cu un monstru sacru al teatrului românesc – George Constantin –, și *Gluga pe ochi* de Iosif Naghiu, montată la Teatrul „Bulandra” de Valeriu Moisescu, cu Toma Caragiu, în 1970.

Aș recomanda, așadar, aceste texte amintite deja. Aș propune *Oedip salvat* de Radu Stanca, pentru ineditul reinterpretării mitului oedipian și pentru vibrația poetică a textului. *Iona* de Marin Sorescu se joacă în prezent, textul a suscitât interesul unor mari regizori ca Tompa Gábor și Victor Ioan Frunză. Un alt text al dramaturgiei perioadei comuniste care interesează și azi regizorii este *Proștii sub clar de lună* (Falsă tragedie într-un prolog și trei acte) de Teodor Mazilu, publicată în revista *Teatrul* nr. 11/1962 sub titlul (cenzurat) *Sub clar de lună*. Piesa a fost montată întâi de Lucian Pintilie la Teatrul „Bulandra”, în decembrie 1962, cu inegalabilul Octavian Cotescu în rolul lui Gogu. Ipocrizia și impostura nu au dispărut din caracterul uman, ba dimpotrivă, prosperă în prezent sub multiple fațete. Personajele lui Mazilu poartă în ele vicii omenești funciare. Escrocheria sentimentală sau financiară a personajelor maziliene, scăldată în melodramatic excesiv, are, încă, un efect comic sigur, rezistă probei timpului. E de actualitate bovarismul personajelor sale, care sunt surprinse între aspirația delirantă spre sublim și ridicolul sau meschinăria acțiunilor lor. Dezvăluind un vid interior umplut cu clișee culturale și cu „înalte” principii morale, în care se amestecă dorințe bastarde, aspirații spre „poezie și confort” totodată, personajele lui Mazilu se regăsesc în societatea românească de după '89 în cele mai diverse medii și funcții.

Cariera mea a fost marcată încă de la început de dramaturgia românească scrisă în perioada comunistă. Am jucat, ca spectacol de licență, *Femeia cu baloane* din *A opta zi dis-de-diminează* de Radu Dumitru, având premiera în toamna anului 1979. Piesa este un protest împotriva dementei curse a înarmărilor, a distrugerii nucleare, care poate produce în orice clipă o nouă Hiroshima; este un apel de pace, o pledoarie contra amenințării forței și opresiunii, a folosirii violenței de orice fel. Radu Dumitru (1939-2015) face parte dintre scriitorii șaizeciști care s-au manifestat în perioada firavului *dezgheț* cultural de la sfârșitul anilor '60. Piesa a fost jucată în premieră în 21 mai 1974, la Teatrul „Nottara” din București, în regia Magdei Bordeianu, cu Gilda Marinescu în rolul principal, cel al Femeii cu baloane. Am văzut spectacolul la Sala Studio a Teatrului „Nottara”, în perioada mea de pregătire, de candidat la teatru, și am apreciat sensibilitatea tulburătoare și forța dramatică specială a Gildei Marinescu în acest rol. [În *Ultimele zile ale Occidentului*, în capitolul „O partidă de table cu Radu Dumitru”, Matei Vișniec evocă figura acestui dramaturg cu o existență atât de discretă, „adevărat personaj de roman”. Confesiunile lui Matei Vișniec redau, printre altele, atmosfera boemă de dinaintea plecării în Franța, alături

de amicii săi Radu Dumitru și Ioșca – dramaturgul Iosif Naghiu.] La timpul respectiv, spectacolul de la „Nottara” a avut mare succes în turneele din străinătate, din Germania de Vest, Franța, Mexic. Cursa înarmărilor nu a încetat, dar azi ne confruntăm cu alte forme de violență armată, terorismul, care ar necesita alte texte dramatice.

3.

Îndrăgostită iremediabil de avangarda literară românească, aș opta pentru un rol din piesele lui Gellu Naum. Încercând să mă distribui, mă gândesc la Doamna Burma din *Ceasornicăria Taus* sau Mama din *Poate Eleonora*, piese publicate în 1979. Constat, însă, că ceea ce mă atrage nu este doar partitura rolului în sine, cât spectacolul care se poate naște pe un text al lui Gellu Naum. Mă incită iconoclasmul, nonconformismul, umorul instigator suprarealist, artificiile oniric-absurde ale poetului și dramaturgului Naum. Stimulat de dinamismul oniric al dramaturgului-poet, athanorul imaginarului meu începe, deja, să producă „un arsenal de revolte”, imaginarul alchimic iscă forme și imagini teatrale. Doldora de impulsuri creatoare, textele dramatice ale lui Gellu Naum incită combinatorica imagistică a artistului scenei să unească elementele disparate à la *Lautréamont*, și, mai ales, permit jocuri multiple ale limbajului teatral cu așa numitele *forme orfane*, formula lui George Banu pentru formele teatrale postdramatice. Mă interesează, deci, formulele spectaculare și teatralitatea generată de textul dramatic al lui Gellu Naum, capabile să șocheze, să uluiască, să producă *meraviglia*. Așadar, aș putea juca orice rol dintr-o piesă a lui Naum, contează spectacolul!

Nu pot să nu amintesc experiențele mele de artist și spectator al pieselor lui Naum. Am jucat cu fervoare și desfătare Femeia nebună în *Exact în același timp* (Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj, 2002) în regia lui Mihai Măniuțiu. Rolul Femeii nebune a fost inventat de Mihai Măniuțiu, iar partitura a fost compusă din poeme ale lui Naum. [Nu scrisese oare Romulus Guga, în *Nebunul și floarea*: „În definitiv, pentru ca o lume să fie într-adevăr lume, e necesar și un nebun”!] Un răsfăț pentru intelectul meu a fost spectacolul *Florența sunt eu* de Gellu Naum și Jules Perahim, în regia extrem de ludicului Alexandru Dabija și splendida scenografie a lui Dragoș Buhagiar, muzica Ada Milea, coregrafia

Florin Fieroiu, în interpretarea minunaților mei colegi de la Teatrul Național din Cluj (2011).

Apoi, dacă aș fi director, aș alege *Iona* de Marin Sorescu, pentru că „începe să fie târziu în mine”, cum mărturisește personajul lui Sorescu meditănd asupra condiției și a posibilităților limitate a cunoașterii umane. Și pentru că, așa cum spune Matei Călinescu, profeții, după ce au vorbit, „sint cenușa lumii pe limbă”. Întâi temerar, găsind soluții situației de mare naufragiat în apele cunoașterii, Iona proiectează vise sublime, a se naște din nou sau a construi o „bancă de lemn în mijlocul mării”, loc de posibil popas pentru „lașitatea” unor pescăruși, pentru vânt, oricum „un lăcaș de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului”. Epuizat de încercări, eșuat pe malul gândului, ultimul gest al lui Iona, sinuciderea sugerată, este semn al negației și revoltei în fața lipsei de sens a existenței umane și a lumii. Într-un univers unde „învierea se amână”, eroarea de judecată este și ea posibilă. Amara revelație cu iz profetic se naște la limitele judecății și ale cunoașterii. Acestea ar fi argumentele ideatice și artistice care m-ar putea susține în tentativa, recunosc, cam temerară, de a interpreta Iona.

Aș juca oricare dintre personajele din *Angajare de clown*. De ce? Mă regăsesc în aceste personaje, pentru că, aidoma lui Nicollo, Fillipo și Peppino, iată, am ajuns și eu un clown bătrân. De altfel, piesa nu îmi e străină, i-am gustat frumusețea și neliniștea cu ceva timp în urmă, când, împreună cu buna mea prietenă Mona Chirilă Marian, am montat această piesă cu studenții promoției 2006, la Teatrul „Puck” din Cluj. La fel ca în alte lucrări dramatice ale lui Matei Vișniec, este prezent și aici un topos favorit al scriitorului – sala de așteptare, cu toate frisoanele ei. Doar că, în *Angajare de clown*, angosta existențială este, oarecum, estompată de ludicitatea extremă a clownilor. Neliniștea specifică toposului devine suportabilă în compania acestor maeștri ai comicalului burlesc. E cuceritoare și dezarmantă năuceala autentică sau mimată a clownilor, candoarea, pathosul, stângăciile lor elaborate, dar mai cu seamă curajul lor de a hoinări pe acea muchie îngustă și tăioasă între real și ireal, între vis și realitate, între inocență și grotesc în marele spectacol al vieții și morții. Sub pânza sfâșiată a cercului lumii, Nicollo, Fillipo și Peppino ne poartă în imperiul jocului, al fanteziei libere, al imaginației fără hotare – tentativă a shakespeareanului vis *fără fund* al lui Bottom. Lumea cercului, cu zborurile ei înalte, riscante, fără plasă de siguranță, figurează *salturile mortale* existențiale care cern destinele umane.

amare ale lui Dumitru Solomon, ca și lumea valorilor răsturnate, a antieroiilor cu o recognoscibilă tușă balcanică din universul mazilian pot să constituie, cu siguranță și astăzi, întâlniri cel puțin interesante.

4.

Răspunsul la această întrebare este conținut de răspunsul anterior. Mai adaug însă că orice text poate avea un potențial scenic sau poate fi cel puțin un pretext pentru o construcție de spectacol atâta timp cât imaginația creatoare a unui regizor poate să găsească în el resorturi de exprimare și o suficientă formă de teatralitate, pe care poate ceilalți nu o pot sesiza.

Ruxandra CESEREANU

Poetă, prozatoare, eseistă. A publicat 9 cărți de poezie, între care Oceanul Schizoidian (1998, 2006), Veneția cu vene violete. Scrisorile unei curtezane (2002, 2017), Kore-Persefona (2004), Coma (2008), California (pe Someș) – 2014, Scrisoare către un prieten și înapoi către țară (2018, 2019). A publicat 7 cărți de proză, între care: Tricephalos (2002, 2010), Nebulon (2005), Angelus (2010), Un singur cer deasupra lor (2013, 2015). 10 din cărțile ei de poezie și proză au fost traduse în engleză, italiană, maghiară și bulgară. A publicat 8 cărți de eseu și studii de mentalitate. RC face parte din staff-ul Phantasma – Centrul de Cercetare a Imaginarului din Cluj, în cadrul căruia organizează ateliere și tabere de scriere creatoare. Este redactor-șef la revista de cultură Steaua a Uniunii Scriitorilor din România și profesor în cadrul Departamentului de Literatură Comparată, la Facultatea de Litere din Cluj, unde predă cursuri despre tragedia greacă, Shakespeare, mitul lui Don Juan, Ibsen, Cehov, poezie modernă și postmodernă, literatură și totalitarism, imaginar cinematografic. Rar, a scris despre spectacole de teatru, la Ziarul de Cluj și în revista Steaua.

România în postcomunism a devenit, adesea, o agora de dezbateri (civice, în stradă), așa încât teatrul (a cărui funcție a fost esențială în sens subversiv, prin câteva revelatorii puneri în scenă, în perioada Ceaușescu) a trecut într-un plan secund sau chiar terț. *Performance*-ul civic din stradă (în postcomunism) a alcătuit, cu siguranță, o nouă formă de dezbateri ideatică, inclusiv socio-politică. Ceea ce s-a întâmplat, de pildă, în timpul mitingului-maraton din Piața

Universității 1990, la București (organizat de Asociația studenților din București și de diferite organizații ale revoluționarilor din decembrie 1989), a concretizat o agora nu doar plină de dezbateri, ci și de *performance*-uri, căci în Piața Universității 1990 (poreclită Golania, Kilometrul Zero, Zonă liberă de neocomunism) a existat și un carnaval stradal spontan. Lucrul acesta s-a repetat, între 2017 și 2018, în cadrul protestelor *Rezist*. Precum odinioară în Piața Universității 1990, pe lângă gravitate, ironia (cu miză morală, realizată teatral) a fost o altă caracteristică a manifestațiilor din 2017-2018. Constanta protestelor au fost spiritul parodic, atmosfera hâtră și jovială. Scandările și sloganurile s-au dovedit a fi spectaculoase în varietatea lor, iar parodia s-a arătat a fi cea dominantă. Zeflemeaua autohtonă înseamnă, însă, energie (nu este defel doar haz de necaz). Astfel de carnavaluri stradale au substituit funcția subversivă a teatrului așa cum putea fi acesta receptat în perioada Ceaușescu.

În timpul comunismului, teatrul te ajuta (uneori) să rezisti. Ce înseamnă a rezista? Dicționarul român de sinonime pentru verbul *a rezista* este destul de bogat: a ține piept, a face față, a se ține tare; a sta pe poziții; și ar mai fi variantele simple, clare și sobre: a se opune, a se împotrivi, a nu ceda, a nu se lăsa învins, a se menține; plus variantele colaterale: a dura, a persista, a dăinui. Teatrul putea fi o formă de rezistență în timpul comunismului (măcar din când în când).

Mi-aduc aminte de câteva puneri în scenă pe care le-am văzut și care m-au catalizat să înțeleg dincolo de text, într-un sens subversiv: la București, am avut șansa să văd spectacolul *Maestrul și Margarita* (după capodopera romanescă a lui Mihail Bulgakov) – la Teatrul Mic –, în regia Cătălinei Buzoianu. Era chiar un spectacol anti-sistem, anti-totalitar, așa cum își gândise Bulgakov romanul. Sau spectacolul *Ivona, principesa Burgundiei* (de Witold Gombrowicz), tot în regia Cătălinei Buzoianu. La Teatrul Național din Cluj, pentru mine, marcant a fost spectacolul *Afară, în fața ușii* (de Wolfgang Borchert), în regia lui Mihai Măniuțiu. Tot în perioada Ceaușescu. De aceste trei spectacole îmi aduc aminte în mod aparte ca asumând o formă de subversivitate pe care eu am înțeles-o în sens antitotalitar.

În postcomunism, am avut șansa să văd multe spectacole foarte bune și revelatorii (în regia lui Andrei Șerban, Mihai Măniuțiu, Silviu Purcărete, Mona

Chirilă, Alexandru Dabija, Radu Afrim – sunt doar câțiva), dar nu mai exista nevoia de subversivitate, fiindcă acțiunea stradală, civică, preluase acest rol. Agora se mutase în altă parte, în afara teatrului. Poate doar *Trilogia antică* (în regia lui Andrei Șerban, la Teatrul Național din București), care se juca în timpul mitingului-maraton din Piața Universității și a mineriadei din 13-15 iunie 1990 să mai fi avut un astfel de sens (spontan) subversiv. Sau *Chirița în concert* (la Teatrul Național din Cluj, după Vasile Alecsandri și Matei Millo, în regia Adei Milea) – miza fiind, în acest caz, o ironie și caricaturizare a guvernului condus de Viorica Dăncilă (cel mai incompetent prim-ministru român din postcomunism).

Justin CEUCA

Istoric și critic de teatru (n. la 26 septembrie 1939, în Mureșenii Bârgăului, Jud. Bistrița-Năsăud); doctor în filologie. Secretar literar la Teatrul Național din Cluj (1965-1995), profesor universitar Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai (1995-2008). A publicat: *Zaharia Bârsan*, Monografie (1978); *Teatrologia românească interbelică* (1990); *Teatrul Național din Cluj, 1919-1994*, Studiu monografic (1994); *Despre constituirea dramei* (1995); *Silvia Ghelan*, *Eseu despre un Actor* (1998); *Evoluția formelor dramatice* (2003); *Aventura dramei românești* (2005); *Aureliu Manea*, *Eseu despre un Regizor* (2007); *Aventura comediei românești* (2013); *Ileana Berloga*, *Eseu despre un Teatrolog* (2016).

1.

Este normal să se întâmple așa. Revoluția din 1989 făcuse să dispară un regim politic-social, cu tot ceea ce însemna aceasta și pe planul artei. Adică, estetica realismului socialist, piese cu mesaj partinic, eroul pozitiv (prezent și la Tudor Popescu, autor mai curajos, din ultima generație socialistă), edulcorarea realității. De fapt, în ultimii ani ai comunismului nici publicul, nici teatrele nu mai aveau asemenea piese. Se căutau texte care să spună adevărul despre acele timpuri, chiar parțial sau printre rânduri. Ce rost mai are azi să evoci o lume care nu mai există ? Doar ca un memento.

După Revoluție, în jurul Naționalului clujean parcă se făcuse un vid. Dispăruse publicul, publicul acelor vremuri. Problema, deosebit de importantă, consta în crearea unui nou, a unor vremuri noi. Publicul de azi s-a schimbat, are alte așteptări de la teatre, are alte preocupări, poate și alte gusturi, viața lui nu mai seamănă cu cea din epoca socialistă. Și estetica piesei de teatru s-a mai schimbat, dialogul este mai puțin explicit, mai concis, acțiunea mai dinamică și abruptă, tragicul și comicul mai apăsate, mai multă violență.

Apoi, după Revoluție exista (se mai manifestă și azi) o atitudine de a refuza, de a nega tot ceea ce aparținuse comunismului, care era demonizat. În lumea oamenilor de teatru erau refuzați mai ales dramaturgii, care erau etichetați drept comuniști. Aceasta se făcea oarecum în bloc, aproape cu toți autorii și cu toată opera lor. Încă nu venise, n-a venit, cu unele excepții, timpul decelării a ceea ce este bun, de ceea ce este rău. Poate acum.

2.

Este vorba de piese-parabole sau cu problematică generală, filosofică, morală, mitică, religioasă, istorică, care depășesc contextul, contingentul socialist. Sunt asemenea texte. Am să citez câteva, care pot să intereseze un regizor azi: Marin Sorescu, *Paracliserul, Iona* (tragică, metafizică), *A treia țepă* (Vlad Țepeș, sacrificiu prin auto-sacrificiu); Dumitru Solomon, trilogia filosofiei antice grecești, *Diogene câinele, Platon, Socrate*; I.D. Sîrbu, *Pragul albastru* (univers arhaic românesc, mistificarea credinței); Dumitru Radu Popescu, *Piticul din grădina de vară, Pasărea Shakespeare* (culpabilitate și responsabilitate); Mihai Ispirescu, *Trăsura la scară* (metaforă, singura, a sistemului socialist); Horia Lovinescu, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* (destinul omului, al vieții); Gellu Naum, *Ceasornicăria Taus, Insula* (suprarealism, absurd); Alexandru Popescu, *Croitorii cei mari din Valahia* (paradigme ale istoriei naționale); Valeriu Anania, *Du-te vreme, vino vreme* (mitologie, filosofie); Teodor Mazilu, *Acești nebuni fățarnici, Pălăria de pe noptieră* (personaje metafore ale răului absolut, absurd); Ion Băieșu, *În căutarea sensului pierdut, Dresoea de fantome* (existențialism, absurd); Ecaterina

Oproiu, *Nu sunt turnul Eiffel* (condiția cuplului tinerilor); Aurel Baranga, *Fii cuminte, Cristofor!* (probleme ale cuplului); George Astaloș, *Ce ne facem fără Willi?* (absurd).

3.

I-aș numi pe: Marin Sorescu, pentru originalitatea situațiilor și a personajelor, metafizica cuprinsă, incisivitatea dialogului; Ion Băieșu, pentru rigoarea construcției prin absurd, umorul sec; Dumitru Radu Popescu, pentru nonconformism în gândire, tensiunea dezbaterii, varietatea și forța personajelor, puterea creativă; Teodor Mazilu, pentru originalitatea viziunii negative, paradoxul în construcția personajelor și a replicilor; Mihai Ispirescu, pentru puterea de generalizare a metaforei dramatice, a imaginii, originalitatea creativă; Dumitru Solomon, pentru calitatea problematicii personajelor; Gellu Naum, pentru fantezia suprarealistă, absurdă, expresia cea mai deplină a acestora în dramaturgia românească.

4.

Cred că vă referiți la teatralitatea scenică cuprinsă în piese. Trebuie să spun că dinamica, spectaculozitatea, în dramaturgia noastră, sunt susținute prin acțiune, complicațiile acesteia, crearea unui suspans, dezvoltarea situațiilor, hiperbolizarea celei de bază, toate acestea realizate în principal prin dialog. Este solicitată teatralitatea actorului. Majoritatea dramaturgilor vin dinspre literatură, nu sunt oameni de teatru. Deci, avem de a face cu o teatralitate dramaturgică, mai puțin cu cea scenică. Nici apelul la alte limbaje nu se arată frecvent, uneori la muzică. D.R. Popescu, în ultimele sale piese, a încercat o vizualizare plastică. Așa că de bază rămân textele realizate dramaturgic, dramatismul cuprins, valoarea și consistența ideilor și a personajelor. Vlad Mugur spunea că el poate monta și un articol de ziar.

În ce mă privește, ca să fiu mai concret, aș opta pentru titlurile propuse ca răspuns la întrebarea a doua.

Publicist și critic de teatru (n. 1979). Cadru didactic și conducător de doctorate, director al Școlii Doctorale de Teatru, Facultatea de Teatru a Universității de Arte „George Enescu” Iași, profesor asociat al Facultății de Filosofie și Științe Social Politice de la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași. Membru al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, al Uniunii Teatrale din România și al Uniunii Scriitorilor din România. Este autor a peste douăzeci de cărți și a aproximativ o mie de articole (publicistică, studii, cronici teatrale etc.). Este redactor șef al revistei *Dacia literară*; realizator și prezentator al emisiunii „Scena” (Apollonia Tv Iași). Premiul UNITER pentru Critică de Teatru (2019). În 2020, a fost unul dintre cei trei directori și selecționeri ai Festivalului Național de Teatru.

1.

Înclin să ofer un răspuns multiplu la această întrebare, judecând diferit situațiile din cele trei decenii subîntinse în intervalul 1989-2020.

În primul rând, e de înțeles că, între 1990 și 2000, a monta texte scrise în comunism, așadar texte dintr-o istorie foarte recentă, pe care nu încetam să o blamăm cu toții (inclusiv oameni de teatru ce găsiseră în comunism un autentic „acasă”), putea reprezenta ceea ce aș numi prin sintagma „deficit de dezicere”. Un timp destul de îndelungat comunismul a suportat negări „la pachet”, fără preocuparea pentru nuanțări cuvenite, pentru delimitări și demarcări ale *frecventabilului* de *nefrecventabil*. *Sertarele*, cum s-a spus de atâtea ori, s-au dovedit goale, așa încât recuperarea unei literaturi teatrale dizidente sau clandestine a fost un proiect amânat, apoi abandonat complet. Pe de altă parte, teatrul românesc post-decembrist s-a arătat mult mai preocupat de întâlnirea cu dramaturgii puternice de care fuseserăm privați în toți acești ani: mă gândesc la dramaturgia americană, la teatrul absurdului (în anii 90, se înregistrează câteva montări importante pe texte de Eugen Ionescu – *Cântăreața cheală* a lui Tompa Gabor, de la Teatrul Maghiar Cluj-Napoca, 1992, e un exemplu în acest sens; un altul este *Lecția*, la Teatrul Național Cluj, regia Mihai Măniuțiu, tot în 1992) sau, în general, la dramaturgii construite pe tematici la care comunismul fusese alergic: libertatea, revolta, conflictul cu puterea, sexualitatea etc. În avalanșa noilor descoperiri, a aloca timp unor „relecturi” nu tenta pe nimeni. Ce-i drept, anumite recuperări din dramaturgia națională s-au

întreprins: o recuperare parțială a interbelicilor (*Steaua fără nume*, regia Alexa Visarion, Teatrul Național București, 1994; *Patul lui Procust*, regia Cătălina Buzoianu, Theatrum Mundi București), revenirea în forță la Caragiale și revizitarea operei dramatice a lui Lucian Blaga (startul l-a dat Victor Ioan Frunză, în 1992, cu *Cruciada copiilor* de la Teatrul Național Târgu Mureș).

La răstimpuri, ajunge pe scenă și câte un autor din comunism. În 1994, lui Ion Băieșu i se joacă, la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, în regia Irinei Popescu Boieru, *Dresoarea de fantome*. Doi ani mai târziu, la Galați, Vasile Nedelcu pune *Proștii sub clar de lună*. Reapare pe afișe și numele lui D.R. Popescu, însă cu o piesă scrisă după 1990, *O batistă în Dunăre*, regia Ion Cojar, la Teatrul Național București, 1997. Pe Dumitru Solomon îl regăsim, în 1999, montat de Nikolov Perveli Vili, la Naționalul ieșean.

În mod logic, timpul revenirilor la dramaturgia din comunism (atât reveniri critice, cât și de recuperare) ar fi trebuit să fie deceniul 2000-2010. Voluptății cunoașterii noului ar fi trebuit să-i urmeze un timp al sedimentărilor, al reflecției, al comparațiilor între ce am acumulat și ce aveam deja, al decantărilor concludive. Un argument suplimentar: interpreții trecutului nostru dramaturgic ar fi fost chiar oameni de teatru formați în comunism, în bună măsură contemporani cu autorii acelei literaturii dramatice. Chestionarea trecutului ar fi coincis cu o chestionare de sine, iar rezultatele reevaluării ar fi avut relevanță pentru o reevaluare personală. Sunt tentant să cred că „mingea” s-a aflat mai degrabă în terenul regizorilor, decât al criticilor de teatru, cu atât mai mult cu cât critica din România a manifestat mereu reflexul de a porni de la spectacol și nu de a genera ea însăși spectacole. Dar regizorii erau ocupați cu altceva, bunăoară cu satisfacerea unei nevoi, mai mult sau mai puțin probată, de spectacole mari. Niciuna dintre liniile dramaturgice deschise în comunismul românesc nu părea capabilă să genereze măreții spectaculare, așa încât tăcerea primului deceniu post-decembrist s-a prelungit și în începutul noului mileniu.

Pe de altă parte, însă, nu putem trece cu vederea și câteva excepții. În 2000, Mircea Ghițulescu publică *Istoria dramaturgiei române contemporane*, în care un capitol major este dedicat literaturii dramatice din comunism. Chiar dacă salutată cu entuziasm (real sau formal) de comunitatea teatrală, *Istoria* lui Ghițulescu nu produce efecte în repertoriile teatrelor și nu reușește să genereze o dezbatere constructivă. Câțiva ani mai târziu, la Iași, Florin Faifer întreprinde o serie de

Incursiuni în istoria literaturii dramatice românești; „rezolvă” problema dramaturgiei dintre 1949 și 1989 în aproximativ 30 de pagini; aduce în atenție, necritic, mai mult expozitiv, operele teatrale ale lui Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Teodor Mazilu, Dumitru Solomon, Ion Băieșu, D.R. Popescu, Marin Sorescu.

Amplul proces de recalibrare a relației cu trecutul recent a fost astfel amânat. „S-o facă generațiile următoare!”, s-au auzit câteva voci șoptite. „Generațiile următoare”, însă, constituite și definite în deceniul 2010-2020, au o problemă pe cât de simplă, pe atât de complicată: nu au citit și nu dau semne că intenționează să citească vreodată literatură dramatică din comunism. Li se pare inutil și, din nefericire, nu pot fi formulate contra-argumente foarte puternice. Pentru cei mai mulți dintre tinerii creatori de astăzi, jumătatea de secol dintre 1940 și 1990 este echivalentă cu o întindere pustie, câmp gol, neinteresant, neofertant. Solomon, Lovinescu, Naghiu, Al. Sever, Aderca, Mazilu, Băieșu, Popescu, Sîrbu, Demetrius, Baranga, Everac sunt nume lipsite de relevanță pentru majoritatea covârșitoare a oamenilor de teatru de până în 40 de ani. Sau, în cel mai bun caz, un fel de fantome teatrale ce bântuie fără rost discuțiile prezentului. Sunt, din nou, excepții – spre exemplu, un recent spectacol al lui Horia Suru pe un colaj de texte ale lui Dumitru Solomon, la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani –, însă rare și fără ecouri. Semi-eșecul unor astfel de proiecte adâncește convingerea tinerelor generații că teritoriile teatrului de ieri și-au pierdut orice fertilitate.

Doar un program național asumat în proiectele de management teatral sau concentrat repertorial în instituții de profil precum Teatrul Dramaturgilor Români ar putea genera un val al *re*-urilor de tot felul. Nimeni, însă, nu garantează că o astfel de strategie ar avea vreun succes notabil. Nu pare a fi vreo urgență, putem să o lăsăm, încă o dată, ...generațiilor viitoare.

2.

Nu e neapărat vorba doar despre contaminare ideologică, ci și despre un spirit al timpului mult prea pregnant în tot ce s-a scris. Pretutindeni aceleași teme cu fundaluri diferite, ba o uzină, ba o redacție de gazetă, ba un alt segment din „câmpul muncii”, ba dormitorul unui cuplu. Personajele nu își depășesc epoca, ci o exprimă silabisit. Retro-respirația lor le face captive în lumi pe care nu le

poți actualiza fără a le deturna esențele. La solicitarea unui director de teatru, acum câțiva ani, am încercat să operez dramaturgic pe *Opinia publică* a lui Baranga. E un proces descurajant, piesa reflectă atât de detaliat *acea* societate, încât orice efort de transplantare în timp eșuează. La fel, imposibil de actualizat sunt piesele lui Mazilu. Orice montare pe ele e legitimă doar dacă își asumă reconstituirea epocii, în cele mai fine nuanțe. Victor Ioan Frunză a făcut, cu *Mobilă și durere*, o demonstrație în acest sens; Ovidiu Lazăr, în schimb, a eșuat lamentabil cu *Proștii sub clar de lună*, tocmai pentru că a încercat să-l facă pe Mazilu parte din prezentul nostru. S-a dovedit că, spre deosebire de Shakespeare, vail!, Mazilu nu poate fi contemporanul nostru și că, în general, nu orice poate fi actualizat. La Teatrul Odeon, impresiile legate de spectacolul lui Dinu Cernescu pe *Trei generații*, piesa Luciei Demetrius, nu au fost dintre cele mai favorabile, ba chiar nu au dat nicio șansă spectacolului și piesei. A te gândi la *Vlaicu și feciorii lui* sau *Cumpăna* ca la spectacole ale secolului XXI pare cu atât mai mult o imposibilitate.

E interesant de discutat acest reflex al dramaturgilor din comunism, chiar și al celor mai buni dintre ei, de a-și data textele. Involuntar, chiar și atunci când discută cele mai generale teme, o fac închiși între pereții timpului lor. Nu par interesați de povești universal valabile, ci se poziționează mereu în serviciul unui localism care, iată, diminuează accelerat termenul de garanție al operei. Atunci când, totuși, încearcă să-și mute eroii și povestea într-un alt timp decât al lor, rezultatele sunt mai mult decât modeste. Am încercat în cel puțin trei faze ale vieții mele profesionale să citesc *Michelangelo* (1948) de Alexandru Kirițescu; nu am reușit, o mărturisesc cu jenă, să trec de partea întâi. Sau *Căruța cu paiațe* (1952), în care Mircea Ștefănescu nu doar că plasează acțiunea în prima jumătate a secolului XIX, dar se ambiționează să folosească graiul moldav al epocii, ceea ce face ca piesa – nu lipsită de unele virtuți – să devină azi foarte dificilă la lectură.

Chiar și autorii care demonstraseră ceva înainte, imediat după anul de grație 1949 scriu ca și cum ar fi alții. E suficient să parcurgi/răsfoiești *Geamandura* (1950) sau *Burta verde* (1952), piesele lui Tudor Mușatescu, pentru a te întreba alarmat unde a dispărut autorul *Titanicului vals*. Mai păstrează ceva din forța camilpetresciană a *Actului venețian* piese precum *Bălcescu* (1948) sau *Caragiale în vremea lui* (1952 / 1957)?!

revistei *Teatrul azi* a retipărit piesa lui Camil Petrescu însoțită de *Procesul „tovarășului Camil”*. Sunt două „piese” demne de toată atenția!

4.

În prelungirea răspunsului la întrebarea anterioară, aş spune că văd potențialul scenic al piesei *Caragiale în vremea lui* în combinație cu procesul-verbal pomenit, la care eu aş adăuga și alte elemente de context, cum ar fi arestarea fiicei dramaturgului, Ecaterina Logadi, și a soțului ei, Petre Logadi, în același an în care se serba centenarul Caragiale și în care Camil Petrescu se lupta, penibil, cu „îndrumătorii” culturali amintiți anterior, care îi dădeau lecții de scris. „Tușki” a fost eliberată după câteva zile, după ce a susținut în mai multe rânduri, cu demnitate și obstinație, că e fiica celui serbat cu tamtam de către autorități, refuzând să dea alte declarații. (Din cauza faptului că luase numele de familie al soțului ei, aparent, comuniștii nu au făcut legătura între ea și Caragiale...) În schimb, Petre Logadi a făcut închisoare politică timp de un an de zile, perioadă în care se pare că Tușki Caragiale a refuzat să doarmă în pat, făcându-și culcuș pe jos, în semn de solidaritate cu soțul ei... Ei, eu aş face un scenariu care să includă câte ceva din toate cele zise mai înainte. De fapt, cred că, cu puțină inventivitate, orice text dramatic din trecut poate fi înviat de o echipă teatrală talentată. De altfel, știu, din „surse sigure”, că un regizor a avut mai de mult intenția să monteze *Procesul „tovarășului Camil”*, dar nu a reușit din cauza apatiei redacției Teatrului Național de Televiziune.

Din câte am citit, Alexandru Berceanu și Ioana Păun au făcut, în 2012, o „instalație submersivă și subversivă” inspirată de spectacolul cu piesa realist-socialistă *Mireasa descultă* a lui Sütő András realizat de Valeriu Moisescu, la Galați, în 1958, și oprit de cenzură după zece reprezentații. Spectatorul acestei „instalații” era invitat să intre în pielea unui cenzor comunist și să cenzureze piesa lui Sütő András... Iată, cred eu, o formă ingenioasă de a aduce în actualitate o piesă lipsită, aparent, de potențial scenic pentru prezent. De curând, am putut vedea *online* montarea de la Sibiu a lui Theodor-Cristian Popescu cu piesa *Opinia publică* a lui Aureliu Baranga. Regizorul i-a imprimat

spectacolului o tentă „retro”, de nostalgie sau „ostalgie” (ca să mă joc și eu cu calamburul german), și cred că a procedat foarte bine și foarte inteligent. În loc să forțeze piesa să vorbească despre prezent, așa cum ar fi făcut majoritatea regizorilor de astăzi, în loc, adică, să o actualizeze forțat, a învăluit-o, discret, într-un parfum de epocă, dându-i ocazia spectatorului să reflecteze pe marginea asemănărilor și diferențelor dintre trecutul comunist și epoca noastră, postdecembristă. Dacă regizorul nu ar fi procedat astfel și ar fi adus totul în zilele noastre, atunci nu am fi avut de-a face decât cu încă un spectacol (probabil plicticos) despre prezent...

O piesă care îmi place și care mi se pare că are un mesaj valabil și astăzi e *Întunericul* a lui Iosif Naghiu. Mărturisesc că nu am știut că unii critici au văzut în această piesă o copie după Max Frisch, așa cum am citit în textul dvs. despre dramaturgia comunistă din *Enciclopedia imaginariilor din România* (la care am colaborat și eu). Copie-necopie, subiectul piesei e unul la care eu sunt sensibilă: ostilitatea față de intelectuali. O vedem și o simțim manifestându-se și astăzi cu asupra de măsură – dacă mă gândesc numai la ostilitatea unei părți a populației față de medici și față de inventatorii vaccinului anti-covid... Îmi plac și piesele istorice ale lui Ion Omescu din volumul *Dramele puterii* (1968), dar astăzi publicul și creatorii de teatru par mai atrași de micro-istorie decât de macro-istorie. Atunci când acest lucru are să se schimbe (presimt această schimbare), Omescu ar merita să fie redescoperit. Ca să nu termin abrupt, sigur că aș mai putea adăuga și alte exemple, dar pentru asta ar trebui să mă apuc să recitesc o mulțime de piese din perioada respectivă. Numai în felul acesta ar fi corect să răspund la această întrebare.

Florica ICHIM

Critic de teatru și film (n. 27.11.1938, București). A absolvit secția de Teatrologie-Filmologie, la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L.Caragiale” (1968). Publicistică pe teme cinematografice în *Contemporanul*, *România literară*, *Munca* (1970-1980); titular al cronicii de film în *România Liberă* (1970-1975, 1980-1983, 1990) și cronicar de teatru (până în 1996). Din 1997, redactor-șef al revistei *Teatrul azi*. Nominalizată la Premiul UNITER pentru critică teatrală (1997); Premiului pentru întreaga activitate (1998). Președintă a Fundației Culturale „Camil Petrescu”.

„Nu obișnuim să avem memorie. Dar eu sunt dintre cei care caută cât mai adânc în memoria teatrului...”.

Stimată doamnă Florica Ichim, sunteți un critic de teatru competent, cu o activitate complexă, de la comentator de texte și de spectacole, la editor. Sunteți activă de o perioadă îndelungată în teatrul românesc, pe care îl cunoașteți foarte bine, din interior. Vă întreb, așadar, care este starea actuală a teatrului, dar, mai ales, cea a dramaturgiei românești din perioada comunistă?

Pentru mine, propunerea de conversație despre acest fenomen, care este dramaturgia [românească] în vremea comunismului, trebuie să înceapă de la nivelul teatrului românesc la sfârșit de război, în momentul în care au venit sovieticii peste noi, cu anexa lor, comunismul, și lucrurile s-au schimbat în viața fiecăruia. Mă interesează, deci, ca prim moment al conversației, nivelul teatrului românesc la acea dată. În România, ca în foarte puține țări europene, existau multe teatre subvenționate. Aveam „Naționalele”, la Cluj, Craiova, București, Iași, aveam, de asemenea, teatre subvenționate, la Timișoara, la Chișinău și Cernăuți, și chiar efemerul teatru din Odessa. Pe de o parte, aveam trupe consolidate, cu repertoriu bine gândit, ca Teatrul Ventura. Când s-a înființat, prin 1929-1930 (marea actriță juca la Comedia Franceză), a fost subvenționat de stat, cu condiția să pună în scenă repertoriu românesc. Erau, de asemenea, teatre cum era cel înființat de Tony Bulandra și Lucia Sturdza Bulandra, cărora, în timp, li s-au adăugat, la conducere, și alți mari actori. Oricum, repertoriul lor nu era compus din piesuțe, iar acolo au debutat mulți autori români. O condiție foarte importantă, pentru că, deși nu s-a ținut foarte riguros de această condiție, oamenii care lucrau în teatru încercau să o respecte, jucând piese românești. Repertoriul teatrelor vremii era de un nivel european:

se juca Claudel, în 1939, în timpul războiului se juca O'Neill, se juca foarte mult Shakespeare. Trebuie să știm că, în Ardeal, de pildă, unde oamenii erau bilingvi, dacă nu trilingvi, s-a jucat, în ungurește, Shakespeare din secolul al XVIII-lea. Eu m-am ocupat de o inventariere a spectacolelor Shakespeare pe teritoriul românesc și, în cronologia mea, așa apar lucrurile.

Poate că ar trebui precizat că acest repertoriu coexista cu un teatru comercial.

Asta este limpede. Dar, repertoriul comercial nu era un repertoriu de sușe, cum practicăm adeseori acum. Repertoriul comercial, chiar în trupele particulare, era sprijinit de repertoriul mare. Toate acestea au făcut ca nivelul publicului să fie altfel decât în alte părți; un public aproape cu specificități. Trupele de turneu, care erau formate, în general, de/din mari actori, care își asociau colegi de aceeași talie sau începători ce aspirau la un rol într-o trupă, își verificau, de pildă, valoarea la Brăila, unde era cel mai bun public de teatru, se zicea și a rămas chiar în scripte. Mai e un lucru semnificativ, la noi. Suntem singura țară europeană... (Încep și eu ca propagandistul sovietic: „Cel mai mare pitic din lume e piticul sovietic!”). Adică, e un unicat: noi am avut un cotidian de teatru...

Rampa.

Da, *Rampa* asta a fost. Adică, românul, când cumpăra *Universul*, sau *Omul liber*, sau ce prefera el, își cumpăra și *Rampa*. Pentru că, altfel, *Scarlat Froda* nu s-ar fi îmbogățit și nici revista n-ar fi rezistat până la desființarea sa de către comuniști. Am avut, apoi, un cotidian economic, condus de Grigore Gafencu, care a adăpostit, timp de aproape două decenii, cronică teatrală a lui Camil Petrescu, din care s-au născut două volume ca atare. Adică, nu era întâmplătoare, nu era sporadică, ci era o cronică la zi, concisă și foarte la obiect. Publicul care cumpăra *Argus* putea afla ce se joacă, când și cum se joacă. Deci, am plecat de la un nivel de trupe consolidate, fie subvenționate, fie particulare, de la un nivel de cultură a publicului, de informare a lui, de la un nivel de repertoriu foarte important și bine încheiat și de la un nivel al criticii dramatice. Adică, scriau despre teatru și Arghezi, și Camil...; Carandino s-a format și el pe atunci. Scriau o mulțime: Biberi, Comarnescu și alții... Se

traducea mult. În momentul în care s-au făcut teatrele de stat, în '53, s-a produs un hiatus de câțiva ani, de la desființarea trupelor particulare, urmată de trimiterea actorilor din teatru în teatru... Intervalul 1948-1953 este un fel de gaură neagră. Existau, totuși, și atunci niște încercări efemere din partea unor personalități teatrale sau culturale. Tot timpul a existat inițiativă curajoasă din sânul breslei...

Semn că era un climat teatral viu, încă efervescent.

Da. Am avut, apoi, tot din interbelic, un corp teatral consolidat. Au existat regizori profesioniști, experimentați, dar și regizori novatori. Nu vorbesc de Paul Gusti al Naționalului bucureștean și alții, dar, în anii 1940, au fost Ion Sava, Aurel Ion Maican, G.M. Zamfirescu... În plus, breasla teatrală era apropiată de breasla scriitoricească, având însă propriul organism: S[ocietatea] A[utorilor] D[ramatici] R[omâni].

De asemenea, circulație în afară...

În ambele sensuri: era circulația în afară și veneau turneele străine la noi. Erau frecvente. Venea și Comedia Franceză, dar venea și Teatrul evreiesc Habima... veneau și rușii (erau actori care lucraseră la Chișinău, în timpul războiului, și stabiliseră contacte). Când s-a făcut mișcarea din 1953, aveam trupe consolidate, care au rămas și pe urmă, în teatrele naționale. Dar a fost și o răspândire a actorilor în teatrele din țară nou înființate... Actorii vor să joace. Este singura meserie, zic eu, în care oamenii se omoară ca să muncească. De aceea au acceptat să plece unde au fost trimiși...

Mi-e teamă că nici nu aveau de ales.

Desigur. Puteau doar să se lase de meserie, ceea ce era ultimul lucru pe care și-l doreau. S-au înființat atunci, cu scop propagandistic, vreo 40 de teatre. Ei bine, era nevoie de o dramaturgie, care să servească noua ideologie. Suntem, însă, într-un moment critic, pentru că, la începutul anilor 1950, dramaturgii pot fi numărați pe degete. Chiar și așa, lucrurile nu stăteau foarte rău. Încă se mai

putea alege. Eu, în anul în care s-a sărbătorit centenarul Caragiale, m-am luptat ca o leoaică să propun teatrelor piesa *Caragiale în vremea lui* a lui Camil Petrescu. N-am reușit pentru că nimeni nu s-a ostenit s-o citească. Au preferat improvizații pe marginea textelor caragialiene, de pildă. Or, dacă ne ostenim și comparăm versiunea din volum (1957) cu cea care a făcut obiectul ședinței ideologice, din 1952, vedem că autorul nu a mai făcut nicio modificare dintre cele solicitate de politrucii... Așadar, noi avem piesa în forma criticată ideologic, în 1952. Eu consider efectiv această piesă un bun național, pentru că nu mai are nicio ezitare în a recompune personalitatea celor trei eroi. Camil a avut o patimă pentru Caragiale, o patimă reală. Cum s-ar zice acum, era fan Caragiale. Așadar, dintre piesele pe care le-aș reține din perioada primă după instalarea comunismului ar fi asta. Dar marea penurie de texte a făcut ca să încerce să scrie și alți dramaturgi, dintre cei care se semi-lansaseră. Cum ar fi Lucia Demetrius, care venea și ea cu o deprindere a scriiturii teatrale. Ea lucrase cu Marieta Sadova, parcă, făcuse și traduceri...Camil le-a dat multor scriitori să facă traduceri, pe când era director al Naționalului, și astfel i-a apropiat de teatru.

Lucia Demetrius a făcut și Conservatorul dramatic...

Da. Și-a consolidat studiile de teatru. Deci, nu erau strigătoare la cer piesele Luciei Demetrius, ca lipsă de măiestrie sau ca oportunism prea declarat, cum erau cele ale lui Mihail Davidoglu.

Ori ale Mariei Banuș.

O, da. Deci, e o apropiere a scriitorilor interbelici de teatru. Nu știu dacă Victor Eftimiu a scris piese ideologice în acea perioadă. Pentru că el era cel mai jucat dramaturg român, în perioada interbelică... Nu este Blaga, nu este Camil, nu este G.M., este Eftimiu... la cote maxime!

A fost și foarte longeviv.

Este, oricum, un personaj colorat, care a vândut imnul nostru național albanezilor. Așa că două populații stăteau drepti, în tăcere, cu mâna pe piept

(inimă), la ascultarea aceluiași imn. Asta ține de minunata anecdotică a interbelicului și a postbelicului, nu mai spun. Criticii însă nu au funcționat, în anii aceia, foarte onorabil. *Scînteia* lăuda *Cetatea de foc*, *Minerii* de Davidoglu ori *Lumina de la Ulmi* a lui Horia Lovinescu. Totuși, pentru 1950-1989, trebuie să ținem seama, de pildă, de suita de cronici ale lui Dinu Kivu (pe care noi le-am publicat, în șase volume, sub titlul: *Rezistența prin teatru*). Scriau atunci Ana Maria Narti, Mira Iosif, Ileana Popovici, Victor Parhon la revista *Teatrul*. La noi, „rezistența prin teatru” este reală, pentru că și dramaturgii buni și foarte buni au plătit cota necesară cenzurii și au utilizat subtextul. Dacă ei nu l-au utilizat ușor de remarcat, i-am avut pe regizori, care au făcut chiar din textele anoste, anodine, succese de public. Tocilescu este un magician la acest capitol. Nu uitați ce a făcut din piesele lui Tudor Popescu. Mihai Ispirescu a fost pus de Dan Micu, revoluționând starea de spirit a cenzorilor. Lovinescu a scris *Petru Rareș*, pus în scenă de Sorana Coroamă, cred. Eram secretar literar la „Nottara”. La premieră, a venit Tamara Dobrin (un personaj mare, mare, în Consiliul Culturii, un fel de Constanța Crăciun, bețivă), care fusese și la vizionare, cu o listă întreagă de modificări în text. Sorana, speriată de moarte (că toți ne speriam, să nu facem acum pe vitejii!), a mers la cabină, la George Constantin, și i-a adus acele modificări. Adică, el era în cabină și se îmbrăca să fie Petru Rareș, iar Tamara Dobrin îi cerea să schimbe textul. Or, George era un actor care își învăța textul cu religiozitate, de la primele lecturi. Așa că a refuzat. Atunci, Sorana, cu lacrimi în ochi, a zis: „Bateți gongul!”. Și s-a jucat fără replicile cerute de Tamara Dobrin, care nu s-au introdus niciodată. Deci, *Petru Rareș*, de exemplu, este printre piesele pe care aş paria. Mai mult decât filmele istorice ale lui Mircea Drăgan sau ale lui [Sergiu] Nicolaescu, pe care le-aş arunca la groapa cu rebuturi mincinoase.

Pentru că am ajuns la capacitatea actorilor și a regizorilor de a spune mult mai mult decât aveau voie, pot să vă spun că ultima premieră, înainte de Revoluție, a Teatrului „Nottara” (nu mai eram de mulți ani acolo, dar am văzut spectacolul) a fost *Burghezul gentilom*, pus de Alexandru Dabija, în care „burghezul gentilom”, George Constantin, imita discursurile lui Ceaușescu: gestica și mimica. Sălile erau în delir. Sigur că, la vizionări, el nu se arătase ca atare. *Burghezul gentilom* a fost pusă însă pentru asta; sublinia ineptia personajului principal al istoriei noastre naționale, în acel moment. Deci,

Să nu privești înapoi

teatrul a ripostat în forme neînchipuit de complicate. Exista un fel de complicitate secretă cu publicul. Până și recitalurile de poezie aveau elemente de subtext; mai era apoi strecurată câte o poezie nepotrivită cerințelor ideologice.

Bun. Dacă ar fi să faceți o selecție, în afara celor două piese amintite, care v-ar mai reține atenția și ce autori?

Deci, am zis *Caragiale în vremea lui*, am zis, *Petru Rareș*... Trebuie să zic neapărat *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, *Proștii sub clar de lună* de Theodor Mazilu și *Acești îngeri triști și Piticul din grădina de vară* de D.R.

Ați putea motiva de ce vi se pare că aceste piese ar putea interesa astăzi?

Toate ar trebui motivate... Dar, să închei lista. Mai am dramaturgia, să zicem, cu personaje cultural-istorice ale lui Dumitru Solomon, am comedii incitante, chiar ale lui Tudor Popescu, iar de la Băieșu, neapărat *Vinovatul*. Apoi Sorescu: *Matca*, *Paracliserul* și ar mai fi.

Dar Iona?

Iona este despre dorința de eliberare. Sigur!

Dar despre piesele sale istorice ce credeți?

Nu, nu... Era un soi de teatru care, cum se spune, avea uscăciune, nu avea ce-i trebuia pentru ca să fie autentic. Totuși, peste noi au trecut vreo 80 de populații barbare. Suntem metisați, cum spunea prietenul Camil, de aia creativi... El a făcut această afirmație în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, în plină afirmare a rasismului... Ne-a declarat „metisați”. Bine a făcut! Dacă nu exista o valență specială a acestui popor nu am fi rămas „oaza de latinitate” de aici. Că suntem în continuare incomozi, din punctul ăsta de vedere. Deși populația care mai știe un citat latinesc se poate, cred, strânge într-un colț de odaie. Lipsa de cultură mă irită. Gândiți-vă că actorii noștri mari știau mai multe limbi, puteau purta o conversație despre dramaturgia europeană... Unul învăța cu Reinhardt, ca Mihai Popescu și juca pe acolo..., alții jucau la Comedia Franceză,

veneau și jucau și în țară. Elvire Popesco (niciodată nu am înțeles și nici n-am să înțeleg de ce românii, când au plecat la Paris, din secolul al XIX-lea masiv, toți și-au pus „o” în capul numelui, în loc să scrie „ou”. N-am să-nțeleg!) Deci, Elvire Popescu și-a păstrat accentul românesc numai de fandoseală, că avea succes cu el... Altfel, pe scenă, în franceză, românii jucau impecabil. Vorbeau impecabil franceza.

Poate că am mai putea adăuga niște piese... Ce vreau să mai remarc, și nu este o pledoarie *pro domo*, din două puncte de vedere, al lui Camil și al meu personal. Asistând, în casă la Camil, la lupta lui cu Chișinevchi pentru apariția revistei *Teatrul* și la marea lui izbândă din 1956, când și-a făcut o redacție de intelectuali; nu uitați că erau Doinaș, I.D. Sîrbu și mulți alții. Apariția acestei reviste a fost și o victorie și o necesitate. Se scria aici mult despre teatru: erau plătite tributele necesare, dar erau și analize bune de spectacole și de dramaturgie. S-au publicat și piese. Unele nu s-au jucat tocmai pentru că subtextul era prea puternic. Dar selecțiile erau bune. Revista *Teatrul* a fost condusă ani de zile de Radu Popescu, care scria și în *România liberă*. Sigur că au apărut oameni ca el, care erau aserviți ideologic și personal unui dramaturg. De exemplu, Baranga era tot timpul în față...

Exista, la revista Teatrul, începând cu 1956, o echipă excelentă, la un moment dat, de cronicari.

Sigur. Nu s-ar fi ajuns să se susțină „reteatralizarea teatrului”, pe care o legăm direct de regizori, bineînțeles, dar ea s-ar fi stins, dacă nu ar fi fost susținută. Căci nu era vorba numai de Ciulei, Pintilie, Esrig...

Radu Stanca, Sorana Coroamă...

Pe Valeriu Moisescu să nu-l uităm cu al său *coupé* Caragiale-Ionescu. „Reteatralizarea” aparține unui puternic nucleu teatral. A apărut cu niște personalități. Și așa s-a putut întâmpla că anii 1960 să fie (cum se spune despre „generația de aur” de actori), să fie „epoca de aur” a teatrului românesc, pentru că au fost atâtea mari spectacole condensate într-un timp scurt. Gândiți-vă că, în cazul *Revizorul*, nu ar fi fost tragedia care a fost, dacă n-ar fi fost Baranga. Pentru că el l-a sesizat pe Ceaușescu și pe ceilalți de sus, pe Dumitru Popescu.

Critic și istoric de teatru, publicist, membru al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (AICT) și al UNITER (Uniunea teatrelor din România). Susține cronică teatrală la *Revista 22*, *Teatrul azi*, *Adevărul.ro*. Autoare a numeroase emisiuni și scenarii de radio, dramatizări, traduceri, adaptări difuzate și redifuzate pe posturile naționale. A publicat volume monografice despre actori, regizori și teatre, precum: *Treptele iubirii* (Silvia Popovici), *Viața pe o scândură* (Teatrul Nottara), *Un destin spulberat* (Dan Micu), *O poveste cu Horațiu* (Horațiu Mălăele), *Mihăiță, reconstituirea unei vieți* (George Mihăiță), *Alexandru Darie, Spectacole de poveste* (dialoguri), precum și lucrări de istorie și critică teatrală: *De la cortina de fier la teatrul fără perdea, o istorie subiectivă* (2013), *Clipe de teatru* (cronici și eseuri). Membră în jurii naționale și internaționale și curator al unor festivaluri de teatru. A obținut numeroase premii și distincții, printre care: Premiul pentru critică la Galele UNITER (2006, 2016), premiul Ministerului Culturii (2004), precum și Premiul pentru întreaga activitate al Uniunii de breaslă, în 2019.

1.

Dramaturgia românească a fost în teorie și, de fapt, și în realitate, o categorie compromisă în perioada comunistă. Pentru că cele mai multe piese scrise și jucate atunci erau dominate de comanda politică și de propagandă. Nu prin aceste mijloace s-a dorit/sperat crearea *omului nou*? Iar alte piese mai curajoase, care încercau să spună adevărul, ajungeau pe scenă mutilate. Înainte de 1989, pentru scenă ca și pentru film, se scria sub papucul ideologiei, care dicta nu doar *ce* să se scrie ci și *cum* (numitul „limbaj de lemn”). O procedură bine pusă la punct obliga teatrele să prezinte spre aprobare la partid repertoriul în care, pentru piesa românească, erau obligații procentuale. În acest sens, imaginea rezultată a fost una neconformă cu potențialul creativ al autorilor și cu realitatea din care emana, provocând mai apoi suspiciune.

Pe de altă parte, această strategie genera o adevărată inflație de texte de serviciu, multă maculatură (revista *Teatrul* publica sistematic texte originale), sufocând imaginea de ansamblu a dramaturgiei românești de actualitate și impietând asupra unui eventual interes de reevaluare. Preocuparea pentru piesa românească era marcată cantitativ, heirupist, direct proporțional cu interesul politic și stimulată programatic. Periodic se organizau campanii tematice, concursuri și festivaluri dotate cu premii, care să mențină în atenție fenomenul și să-l stimuleze chiar și material. În plus, aceste campanii se soldau,

pentru autorii-câștigători, cu șansa reprezentării, clauză inclusă în regulament. E de la sine înțeles că, în aceste condiții, foarte mulți autori își încercau norocul scriind pe măsura cerințelor ideologice respective. Aceste concursuri se soldau cu o recoltă bogată, din care uneori nu lipseau autori și texte valoroase. Dar cine se mai uită azi la ele. (Vezi concursul național cu prilejul centenarului Independenței, împrejurare în care s-au ilustrat, de exemplu, convingător autori din elita dramaturgiei momentului ca: Horia Lovinescu, *Patima fără sfârșit*, I.D. Sîrbu, *Iarna lupului cenușiu*, D.R. Popescu, *Două ore de pace*).

Având în vedere toate acestea, e de la sine înțeles că, după 1989, în momentul eliberării de comunism și de dogmele acestuia, această producție a fost rejectată în bloc. Auzim adesea voci care invocă această practică a comenzilor către artiști ca fiind nelipsită din istorie, știut fiind că mari genii ale omenirii au creat sub presiuni venite, fie din partea puterii (statul), a instituțiilor (biserica) sau a persoanelor particulare avute. Sigur că Molière n-a putut să evite pretențiile Regelui Soare și nici Shakespeare nu a fost de la început protejat de Regină, doar că *una e să ți se spună ce să scrii și alta, ce să nu scrii*, cum se întâmplau lucrurile pe vremea experimentului „omului nou”. Comandă, comisionare, există și azi, în societățile liberale, dar nu vizează în niciun caz amestec în modul de gândire și exprimare ale artistului. Și în nici un caz nu practică cenzura.

S-a spus, și în mare măsură pe bună dreptate, că dramaturgia de dinainte de 1989 n-a cunoscut disidența și că n-a existat piesă de sertar (acuză aplicată literaturii în general). Trebuie avut în vedere însă, în cazul textului pentru scenă, faptul că teatrul, fiind o artă a prezentului, acesta e scris, în general, pentru a fi reprezentat aici și acum. În plus, aceste texte erau legate de situații din actualitate aproape la modul jurnalistic. Într-o perioadă, chiar se putea face o legătură directă între articolele din *Scînteia* (epoca Dumitru Popescu-Dumnezeu) și teatrul scris de autorii momentului. (Atunci a înregistrat un răsunător succes Titus Popovici cu piesa *Puterea și adevărul*, o piesă-directivă.) Din această cauză, cele mai multe dintre piesele produse în acest context ne apar azi ca *datate*.

Au existat, după 1989, totuși, și unele fenomene izolate, respectiv spectacole cu texte găsite printre manuscrisele autorilor. De exemplu, în 1998, Ion Cojar a montat, la Teatrul Național din București, piesa *O batistă în Dunăre* de D.R.

Popescu, recomandată ca piesă de sertar. Dacă avem în vedere că, în lunga discuție dintre cele trei „foste” (personajele piesei), autorul face, cu sarcasm, o scanare de mentalități, demascând ipocrizia regimului, putem crede că piesa n-ar fi putut fi acceptată de cenzură, înainte. De sertar ar putea fi considerate și piesele suprarealiste ale lui Gelu Naum, reprezentate după 89, prin grija unor regizori pasionați. Nu e sigur că I.D. Sîrbu n-a avut și el ceva piese prin sertar de calibrul *Jurnalului* sau al romanului *Adio Europa*, dar acest autor urmărit de nenoroc a continuat să rămână în umbra istoriei.

În fine, uitarea voluntară de care au suferit în mare parte textele românești scrise înainte de 1989 se datorează nu doar acelui sentiment de saturație invocat mai sus, provocat de inflația de maculatură generată de comenzi și planificare, ci și faptului că, în primii ani de libertate, teatrul avea literalmente alte probleme de existență. Sălile erau cam goale, publicul era în stradă, iar vechile spectacole cu șopârle nu mai interesau pe nimeni. În stare de derută, teatrul a crezut că poate să readucă publicul în sălile de spectacol cu noutăți provenite îndeobște din Occidentul interzis până acum, mai ales că a existat o scutire vremelnică a obligațiilor financiare privind drepturile de autor. O șansă au avut și unii dintre scriitorii emigrați, favorit fiind Matei Vișniec cu piese ca: *Mamă,ăștia povestesc în actul doi ce se întâmplă în actul întâi*, *Țara lui Guffi*, *Groapa din tavan*, *Spectatorul condamnat la moarte*. Au mai ținut afișul vremelnic George Astalos și chiar Nicolae Breban, care s-a ilustrat ca dramaturg prin unele montări interesante (*Culoarul cu șoareci*). Regizorii se îndreaptă și spre textele clasice, pe care doresc să le monteze acum *pe bune*, cum îmi mărturisea Alexandru Darie, fără amputări și adaptări de frica cenzurii, mai ales când era vorba de regi și putere.

A nu se uita și faptul că, între timp, scrierea dramatică evoluase în lume spre forme postmoderne, lăsând în urmă, ca învechite, modalitățile teatrului realist în expresiile lui cele mai pedestre, la care erau obligați autorii înainte de 1989, cărora li se refuza exprimarea metaforică, jocul secund, pe motiv că ar putea ascunde ceva reacționar. De aceea, acele scrieri par azi naive și lipsite de profunzime în raport cu realitatea de referință.

Pentru a înțelege mai bine situația dramaturgiei românești de dinainte de 1989 și reticența față de o eventuală reevaluare, e necesar, însă, să judecăm distinct anumite etape istorice. Astfel, perioada de până la moartea lui Stalin a

bolșevismului și dictaturii proletariatului, care a generat proletcultismul, e sufocată de piese de propagandă, în primul rând sovietice. Piese românești acceptate erau și ele pe aceeași linie, lozincarde, găunoase, în linii mari irecuperabile. Autori de conjunctură, care scriu din oportunism dogmatic, ca Mihail Davidoglu, Alex. Voitin, Lucia Demetrius, ca și alții precum Sergiu Fărcășan, Sidonia Drăgușanu, care scriau ușurel, fără idei și probleme despre partea frumoasă a vieții, nu mai pot interesa azi pe nimeni, nici măcar ca document.

Ultimii ani ai regimului Dej, când începe îndepărtarea de URSS și Comintern, înseamnă și începutul unei liberalizări din chingile comenzii de partid. Controlul rămâne, dar în ton cu revizionismul din politică, încap pe scenă și unele nuanțări. Autori ca Aurel Baranga – oportunistul perfect – fac să revină pe scenă satira, care, în ciuda unor obligații de orientare, mai ales în privința finalului (binele învinge întotdeauna!), se referă la realitate și din unghi critic. După o perioadă de aservire propagandistă (anii 1947-1955), Baranga va scrie acum piese ca *Sfântul Mitică Blajinu* și, mai ales, *Opinia publică*, *Interesul general*, care au și azi șanse de succes. (Am verificat acest lucru în urma unei recente reluări, la TVR, a unui spectacol cu *Sfântul Mitică Blajinul*.)

În fine, perioada cea mai dinamică din anii așa numitului dezgheț (1956/58-1971/72), simultană fenomenului de reteatralizare cunoscut de teatrul românesc, aduce la rampă o producție bogată de texte teatrale ale unor autori cu prestigiu, care se angajează pe frontul reconsiderării trecutului (obsedantul deceniu). Autori ca Horia Lovinescu, Teodor Mazilu, Marin Sorescu, Ion Băieșu, Fănuș Neagu, Alexandru Sever, Paul Everac scriu despre aceste realități politico-sociale, uneori din unghi istoric, cu vădit interes pentru revelarea adevărului, disponibil însă în doze homeopate. Dar multe din aceste piese ne apar ca vorbind doar despre acele vremuri și mai puțin despre ziua de azi, cum încearcă greșit unele montări să ni le prezinte prin *updat*-ări forțate.

Perioada revoluției culturale introdusă de PCR și Ceaușescu prin tezele din iulie 1971, marcată de naționalism, a însemnat, pentru dramaturgia românească, obligația de a practica *stilul esopic*, care a făcut ca teatrul să funcționeze prin sisteme aluzive și dincolo de litera textului. Așa încât e greu de analizat scriitura propriu-zisă din această perioadă în afara spectacolelor care aveau fiecare gradul lui de curaj în a spune, prin insinuări și apropouri,

adevărul. De aici, cred, reticența regizorilor față de anumite texte cu un istoric controversat privind reacția la cenzură, precum: *Mormîntul călărețului avar* sau *Balconul* de D.R. Popescu, *Întunericul* sau *Gluga pe ochi* de Iosif Naghiu, comedii satirice ale lui Teodor Mazilu sau ale unor autori proveniți din zona jurnalismului, ca Tudor Popescu (*Concurs de frumusețe, Șarpele monetar*), Adrian Dohotaru (*Insomnie și Anchetă asupra unui tînăr care n-a făcut nimic*), Ecaterina Oproiu (*Interviu*), Nelu Ionescu (*Cum a rămas Catinca fată bătrînă*), Mihai Ispirescu (*Trăsura la scară, Aprilie, dimineața*), Viorel Cacoveanu (*Mă propun director*), Mircea Radu Iacoban (*Hardughia*). Privite în sine, aceste texte nu mai spun azi mare lucru și, în orice caz, nu mai au valoarea de atunci.

Privirea diferențiată a început să se manifeste pe măsură ce istoria comunismului a început și ea să fie mai adânc cercetată așa încât observăm că, mai ales după anul 2000, a apărut un anumit interes, mai degrabă curiozitate, la adresa dramaturgiei românești de dinainte de 1989. (În București, a luat ființă chiar un *Teatru al Dramaturgilor Români*, încă incert ca scop). De multe ori, piesele alese par însă, mai degrabă, să confirme drama compromiterii acestui gen pe parcursul unei istorii în care ideologia a dictat uneori fără drept de apel. Unele dintre acestea rămân valabile ca document de epocă, altele sunt trase de păr în direcția unor interpretări identitare. În orice caz, această atitudine, respectiv interesul și curiozitatea, confruntarea prin cunoaștere, e de preferat negării în bloc a unui capitol din istoria teatrului românesc, peste care nu putem sări chiar dacă îl înghițim cu greu.

2. și 3.

Există, într-adevăr, o zonă a dramaturgiei românești mai puțin sau deloc frecventată în trecut mai degrabă din cauza caracterului elitist. Ea merită cercetată și, de ce nu, reprezentată dacă-și găsește adepții. Dacă e vorba de ideologia de partid, putem cita ca fiind în afara acestor direcții comanditare, unele texte preocupate prioritar de dezbateră de idei, de teme filozofice sau de reinterpretarea unor mituri, precum și acele satire care, criticând atitudini comportamentale și caracterologice proprii acelei societăți, se ridică, prin talentul autorilor, la generalizări universal valabile.

Din prima categorie putem cita: *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă sau Cain și Abel* de Horia Lovinescu, o piesă care reflectează la destinul planetei și la singurătatea oamenilor, *Și eu am fost în Arcadia*, unde e prezentă confruntarea cu moartea, dar și textele sale istorice *Locțiitorul (despre putere)* sau *Patima fără sfârșit* – o cronică de familie pe fundalul bătăliilor pentru independență în Transilvania – ori parabole precum *Paradisul* de același autor, text abstract, în apărarea umanismului.

Rămâne mereu de interes dramaturgia lui Marin Sorescu din ciclul *Setea muntelui de sare*, dedicat unor aspirații fundamentale ale omului, respectiv cunoașterea, credința și lupta pentru viață, chiar dacă au fost privite de fiecare dată altfel de către regizorii care s-au aplecat asupra lor cu succes. Parabolele *Iona*, *Paracliserul*, *Matca* au înregistrat unele succese (*Iona*, de exemplu, a generat recent spectacole interesante).

Merită atenție, de asemenea, un capitol mai puțin cunoscut din scrierile pentru teatru ale lui Ion Băieșu, respectiv piesele: *În căutarea sensului pierdut*, *Dresoarea de fantome*, *Chițimia*, în care autorul practică un teatru al *absurdului cotidian* mai interesante decât acelea dedicate „mahalalei moderne românești” (apud Mircea Ghițulescu), desuete și, la limită, vulgare. (Confirmă această aserțiune eșecul recent al reprezentației cu *Preșul* de la TNB).

Rămân de interes, în afara timpului, și piesele filozofice ale lui Dumitru Solomon: *Socrate*, *Platon*, *Diogene câinele*, ca și acelea preocupate de teorii ale identității ale aceluiași, precum *Transfer de personalitate* (după o idee de Hašek) sau *Noțiunea de fericire*, ori seria schițelor dramatice de factură absurdă, precum *Nemaivăzuta cămilă*, *Apa*, *Liftul*.

O frumoasă metaforă filozofică despre sensul vieții și sfârșitul omenirii e *Arca bunei speranțe* de I.D. Sîrbu, jucată cândva la Teatrul de Comedie. Ar merita, de asemenea, atenție.

Un autor pe nedrept uitat este Alexandru Sever, care n-a fost prea frecventat nici înainte de 1989. Din opera sa remarcabilă, cităm drama despre relația dintre intelectual și putere numită *Descăpăținarea*, care a fost reprezentată într-un unic spectacol memorabil, dar cu probleme de cenzură, în anii 70-80, la Teatrul Giulești. La fel de interesantă e *Îngerul bătrîn*, comparată de exegeți cu *Așteptându-l pe Godot*.

Personal, aş îndrăzni să recomand, pentru impecabila scriitură şi valoarea de document de epocă, *Citadela sfărâmată* de Horia Lovinescu, precum şi o piesă mai puţin cunoscută a acestuia, *Al patrulea anotimp*, jucată cu succes, puţin înainte de 89 – o încercare de dezbatere despre rolul intelectualului în evenimentele din 44.

Din vasta operă dramatică a lui D.R. Popescu, consider că pot prezenta interes astăzi mai multe titluri, dacă se găsesc regizori care să le rescrie scenic; în mod special, *Aceşti îngeri trişti* şi *Pisica în noaptea anului nou*, reprezentative pentru atenţia pe care o dă autorul dramei oamenilor de pe urma constrângerilor morale proprii societăţilor totalitare. Sunt şi dintre cele mai bine scrise.

Un autor pe nedrept uitat e Romulus Guga. Piese sale nu şi-au aflat împlinirea scenică nici în trecut, trecând drept bizarerii şi fiind foarte greu de decriptat (vezi *Evul mediu întâmplător* sau *Noaptea cabotinilor*). Cred că scriitorul n-a practicat încifrarea voită, dând curs unei reale vocaţii a abstractizării parabolice, care merită evaluată.

Un mare semn de întrebare s-ar putea pune, în schimb, teatrului satiric al lui Teodor Mazilu, cu stilul propriu al celui care s-a preocupat să explice resorturile morale ale *lumii pe dos*, pe care o ilustrează comunismul. Din păcate, comediiile *Proştii sub clar de lună*, *Mobilă şi durere*, *Aceşti nebuni făţarnici*, care, în epoca trecută, sunau vitriolant şi periculos pentru regim, reluate azi, nu şi-au găsit audienţa, poate şi pentru că regizorii au căutat corespondenţe forţate cu prezentul. Observaţia mi-o provoacă mai multe reprezentaţii realizate la teatre importante din Timişoara, Bucureşti, la teatrul TVR...

4.

Potenţialul scenic nu poate fi despărţit de mesajul textului. Sunt destule piese bine scrise, cu vădite valenţe de teatralitate, dar false, aservite din punct de vedere al mesajului. Un exemplu este Al. Mirodan. Excelent dramaturg, dar oportunist în atitudine, aşa încât chiar şi duioasa comedie *Şeful sectorului suflete* pare o piesă mincinoasă. Sau Paul Everac, care reuşea să păcălească de multe ori publicul, scriind convingător din punct de vedere teatral despre subiecte din directivele de partid. El a răspuns eficient mai tuturor temelor legate de obsedantul deceniu 1950-60, care s-a ocupat cu contestarea greşelilor dictaturii proletarietului (Ex. *A cincea lebedă*, *Ordinatorul*, *Un fluture pe lampă*).

În cazul celor citate anterior ca general valabile, e adevărat că *potențialul scenic* nu e la îndemână întotdeauna, fiind necesar un ochi veritabil de regizor pentru a-l descoperi, atunci când mesajul merită. Sunt și unele piese care întrunesc ambele criterii, din capul locului; vezi textele confesive ale lui Horia Lovinescu, unele texte ale lui Dumitru Solomon sau Iosif Naghiu.

O seamă de autori minori, dar cu o anumită abilitate pe linia teatralității, își fac drum spre scenă și azi cu ajutorul unor actori și regizori care-i vând bine. Vezi cazul lui Paul Ioachim jucat cu piesa *Podul sinucigașilor* de Horațiu Mălăele într-un număr record de reprezentații.

Ca o concluzie, se cuvine să spunem că soarta dramaturgiei românești din perioada 1944-89 n-a fost încă tranșată. Rămâne încă în sarcina viitorului. Până atunci, însă, orice generalizare pripită e dăunătoare, ca și poziția de apărare, defetistă, a celor care se consideră veșnic nedreptățiți (vezi poziția membrilor secției de dramaturgie a URSS, cu sloganul: „nu suntem jucați!”, pandant al clasicului: „scrieți, băieți, numai scrieți!”).

Mihai PEDESTRU

A obținut diploma de licență în Jurnalism (2006), cu o lucrare despre eficiența pragmatică a discursului de presă scrisă; masterat în Teatru, Film și Multimedia, finalizat cu o disertație pe tema specificităților auto-narațiunii în *New Media*. În 2012, a obținut titlul de doctor în teatru la Universitatea Babeș-Bolyai, cu o teză despre influența digitalizării asupra publicurilor tinere de teatru. Începând cu anul 2009, face parte din echipa programului complex de cercetare și creație „Dramaturgia Cotidianului”, program care a câștigat, în decursul timpului, trei granturi de finanțare din partea Consiliului Național al Cercetării Științifice.

1.

Cred că, la baza succesivelor „goniri” ale dramaturgilor români din teatre, stă un cumul de factori care țin, mai degrabă decât de conținutul stilistic sau ideologic al pieselor în sine, de politicile de canonizare de dinainte de 1989, de relațiile interpersonale, de dinamicile de putere din cercurile și instituțiile

culturale ale României comuniste și postcomuniste, poate și de contextul compulsiv xenofil al anilor '90.

Pe de altă parte, teatrul românesc contemporan e un teatru „de regizori”, în care, cu unele excepții nu întotdeauna fericite, repertoriile s-au mulat pe propunerile acestora. Or, biografia artistică a majorității regizorilor prinși în plină afirmare pe cuspidă revoluției din '89 cuprinde, firește, cel puțin o mostră de kompromat care s-a cerut epurată.

După lustrația inițială, au venit demitizantii ani 2000, iar dragonii rămași încă pe metereze, bătrâni deja, s-au trezit împinși către teatre marginale, provinciale, invizibile. În paralel, au apărut noi generații de regizori care, fie și-au propus să se afirme „luptându-se” cu marea dramaturgie universală – clasică sau contemporană –, fie să-și spună propriile povești.

2.

Ca emanație a contemporaneității sale, nu cred că poate exista o dramaturgie complet dezbrăcată de capotul ideologic. Dacă e să ne referim, însă, strict la ideologia de partid și de stat, oricum ar fi evoluat aceasta, de la proletcultismul sovietic la ceaușismul mangaliot, sunt o mulțime de piese care, sub umbrele diferite, au evitat ca influența să devină contaminare sau, din contră, s-au poziționat polemic și obraznic. Ca inventar sumar, neriguros și eclectic: *Iona* lui Sorescu, *Jocul vieții și al morții...* al lui Horia Lovinescu, *Mobilă și durere* a lui Mazilu, *Geamandura* lui Tudor Mușatescu, *Arca bunei speranțe* a lui I.D. Sîrbu sau *Nu sunt Turnul Eiffel* a Ecaterinei Oproiu.

3.

Niciunul, în mod special. Fiecare e reprezentativ pentru momentul său și reprezintă o fereastră către lumea și teatrul respectivului moment. Mă fascinează, însă, drama proletcultistă, mai ales cea cu mineri. Ca teatru nou al unei mari schimbări politice și sociale, mi se pare deosebit de similară cu tragedia burgheză germană: aceeași structură facilă și schematică, aceeași stilistică artificială, aceeași vervă propagandistică privată de orice urmă de

umor. Doar termenii se schimbă, din „aristocrat rău / burghez bun” în „burghez rău / proletar bun”. Desigur, Lessing încă se mai joacă, în timp ce de Davidoglu a uitat toată lumea cu desăvârșire.

4.

Toate, chiar dacă unele doar ca experiment muzeal sau exercițiu de rememorare. Așa cum o demonstrează montarea lui Theodor Cristian Popescu de la Sibiu, din 2010, cu *Opinia publică* a lui Aurel Baranga. Oricât de tarată ar fi o piesă, oricât de stupidă, de schematică sau de anacronică, dacă e abordată cu ingenuitate, inteligență și profesionalism, poate da naștere unui spectacol admirabil. La urma urmelor, pe asta se și bazează unul dintre pilonii principali ai „magiei” reprezentării teatrale, pe capacitatea de a resemantiza pretexte dramatice prăfuite în texte scenice noi și vii.

Publicurile se schimbă, evoluează, pierd unele competențe de receptare și dezvoltă altele noi. Uneori autorii devin nefrecventabili, altele esteticile devin sufocante. Cred că e treaba regizorilor, dacă sunt dispuși să își asume jocul, să găsească potențial scenic în orice.

Elisabeta POP

Secretar literar la Teatrul de Stat Oradea (n. 04.10.1940, Lipova, jud. Arad). A absolvit Facultatea de Filologie, Universitatea de Vest, Timișoara, secția rusă-română (1957-1962). Membră A.T.M (până în 1990), UNITER (din 1990) și A.I.C.T. (Asociația Internațională a Oamenilor de Teatru) din anul 1996. Membră, din anul 2000, a Fundației Academia Civică – Filiala Oradea. A colaborat la ziarele locale: *Crișana*, *Noua Gazetă de Vest*, *Țara Crișurilor*, *Caiete orădene*, *Jurnal bihorean* și la revistele: *Familia*, *Apostrof*, *Adevărul literar și artistic*, *Scena*, *Teatrul*, *Teatrul azi*. Profesor asociat la Facultatea de Arte (secția Teatru) din cadrul Universității Oradea (2000-2004). A scris: *Teatrul românesc la Oradea. Perspectivă monografică*, Ed. Revista Familia, 2000 (coordonator și autorul unor capitole), *Istorii și isterii teatrale*, Ed. Nigredo, Arad, 2003, *Teatrul din interior, teatrul din culise*, Ed. Revista Familia, 2005, *Teatrul – intrigă și iubire. (Timpul ce mi-a rămas)* vol. I-II, 2017. Colaborează la vol. *Das Rumänische theater nach 1989*, coordonat de Alina Mazilu și Irina Wolf, Ed. Frank & Timme, Berlin, 2010. Traduceri din limba rusă – diverse piese din dramaturgia rusă și bulgară, jucate în teatrele: Național Cluj, Teatrul Nottara, Teatrul Regina Maria Oradea, Teatrul Dramatic Constanța,

Teatrul *Maria Filotti* Brăila, Teatrul *I.D.Sârbu* Petroșani, Teatrul de Nord Satu-Mare, etc. Premii: Diploma *Pro Meritis* din partea Direcției pentru Cultură, Culte și Patrimoniu, Oradea (2006) și Premiul pentru întreaga activitate în cadrul Galei UNITER (2006); Premiul *G.M. Samarineanu* din partea revistei *Familia* (2008).

1.

Așa e, aveți perfectă dreptate, stimate Domnule profesor! Chiar mă bucur că v-ați gândit la o carte pe tema aceasta, foarte importantă.

Teatrele nu s-au prea înghesuit să monteze piese românești, după 89. Din păcate, zic, pentru că alte nații își încurajează literatura, cultura națională. Dar, de ce să ne mirăm, de vreme ce românii fac același lucru și când e vorba de ...cultura agricolă, nu vedeți? În loc să-i încurajeze pe fermierii noștri, să-i ajute chiar, cumpărându-le produsele, românii cumpără legumele și fructele din market... Eu zic că e vorba, și într-un caz și în altul, de lipsa unei educații punctuale, sincer patriotice, nu patriotarde. De ce oare, când se face apel la ideea de patriotism, de respect sincer pentru valorile naționale, mulți români zâmbesc, cu un fel de „haida, de...” sau, și mai rău, iau totul în zeflema? Pe de altă parte, poate e și un motiv mai puțin vizibil: ani de zile, în comunism, românii li s-a pretins să ia ce li s-a dat, ce s-a găsit, nu ce ar fi dorit. Asta, dacă ne referim la partea ...alimentară. Dacă ne gândim însă că (tot despre perioada comunistă vorbesc), aproape cincizeci de ani, toate teatrele din România... sovietizată au fost nevoite să pună în scenă, în proporții stabilite de SUS, de la Direcția Teatrelor din Ministerul Culturii (o oficiină comunistă, care urmărea atent îndobândirea pe toate căile a românii cu ideologia comunistă importată din Uniunea Sovietică) un număr de piese atent cenzurate, din Uniune, desigur, din țările „prietene” socialiste și, desigur, piesele aprobate din dramaturgia românească.

Cu piesele clasice a mai fost cum a fost, teatrele, secretarii literari, de ce să nu recunoaștem, au dobândit abilitatea de a alege piese clasice din dramaturgia română și universală capabile să comunice mult mai mult pe lângă...povestea propriu-zisă. Și nu vorbim aici de așa zisele șopârlițe, prezente pe scenă cam în toate spectacolele, ci de mesaje limpezi de opoziție la regimul comunist. Gândiți-vă doar la *Hamlet*-ul semnat de Alexandru Tocilescu, un mare

spectacol cu Ion Caramitru. Sau, să vă dau un exemplu, două, chiar trei, de la Teatrul din Oradea. Cu piesele lui D.R. Popescu, *Acești îngeri triști*, *Balconul* și *Moara de pulbere* (primele două în regia lui Alexandru Colpacci, ultima a lui Ioan Ieremia), noi am reușit să trimitem spre public mesaje deloc confortabile pentru regim...

Apoi, de pildă, găseam texte bune și în literatura dramatică poloneză, și nu tocmai pe linia impusă. Și, de ce nu, în bogata literatură rusă și sovietică?! Ce să mai vorbim de Cehov, Andreev, Gorki, Ostrovski, dar chiar și Arbuzov sau Razumovskaia... Uneori comandam traduceri prin A.T.M (Asociația Oamenilor de Teatru și Muzică, condusă atunci de actrița Dina Cocea), informându-ne, în prealabil, despre piese din dramaturgia țărilor vecine, Cehoslovacia, Bulgaria, Ungaria...

Cu spectacolele cu piesele lui Tudor Popescu, de pildă, *Jolly-Joker* și *Zece hohote de râs*, Teatrul [de Stat Oradea] a intrat chiar în conflict cu cenzorii politici... Toți cei implicați am fost pedepsiți cu muștrări și avertismente. Înainte de anii 70, ne-ar fi și arestat...

Așadar, până la un punct, pot înțelege rezerva secretariatelor literare și, în general, a directorilor de teatru față de piesele românești. Lumea se cam săturase de eroii naționali aureolați, idealizați cu mult peste meritele lor reale, ba chiar încercând să-i semene toți lui Ceaușescu. Asta nu doar în teatru, ci și în filmele lui Sergiu Nicolaescu, pe scenarii și piese scrise de Titus Popovici sau Paul Anghel (v. *Săptămâna patimilor*). Dar, cum celor mai mulți secretari literari activi înainte de 89 le-au luat locul oameni tineri, cum e și firesc, „cadre noi, proaspete”, lucrurile n-ar trebui să mai fie legate de trecut. În nici un fel. Ce ne facem însă, dacă, așa cum observ eu, secretariatele literare au fost înlocuite cu așa numitele Servicii de marketing și P.R., care se preocupă mai mult de promovarea spectacolelor decât de nașterea, de crearea lor. Cu alte cuvinte, acești tineri, buni, serioși, mulți absolvenți de Teatrologie sau chiar de Actorie sau de Regie, nu au ca primă sarcină lectura permanentă de piese, traducerea, scrierea unor versiuni scenice, lucrul pe text, deci dramaturgie etc., de asta ocupându-se aproape exclusiv directorii artistici și regizorii, de obicei colaboratori ai teatrelor. Contribuția lor la elaborarea repertoriului este, cu alte cuvinte, minimă, quasi nulă. Îi vezi organizând conferințe de presă sau stând în fața calculatoarelor, făcând proiecte, redactând caiete program, afișe,

Scriitor și critic de teatru (n. 29.10.1954). Profesor la Facultatea de Teatru și Film a Universității Babeș Bolyai, membru al Uniunii Scriitorilor din România și secretar general al Secțiunii române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru. A publicat în volum, ca autor unic (selectiv): *Introducere în Etica și legislația presei* (Grupul editorial All, 1997), *A patra putere. Legislație și etică pentru jurnaliști* (Editura Dacia, Cluj, 2001), *Modelul Teatral Românesc* (Unitext, 2001, Premiul pentru cea mai buna carte de teatru al AICT, 2001), *Teatralizarea și Reteatralizarea în România. 1920-1960* (Eikon, Cluj, 2003), *Pentru o semiotică a spectacolului teatral* (Editura Dacia, Cluj, 2005), *Fotoliul scepticului spectator* (Unitext, 2007), *Habarnam în orașul teatrului. Universul spectacolelor lui Alexandru Dabija* (Limes, 2010), *Actori care ard fără rest* (Cheiron/Fundația Camil Petrescu, 2011), *Signore misterioso. O anatomie a spectatorului* (Unitext, 2011), *Critica de teatru: Încotro?* (Presa Universitară Clujeană, 2015), *Odeon 70. O aventură istoric-omagială* (Oscar Print, 2016), *Club 70.Retro* (roman, Cartea Românească, 2017), *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Fluctuantul dezghet 1956-1964* (Tracus Arte, 2019), *Teatru În Diorame. Discursul Criticii Teatrale În Comunism. Amăgitoarea Primăvară 1965-1977* (Tracus Arte, 2020), *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Viscolul 1978-1989* (Tracus Arte, 2021), premiul UNITER pentru critică teatrală, Premiul „Sofia Nădejde” și Premiul PEN România (2021).

1.

Am scris despre asta în deceniile trecute de mai multe ori, mai precis încă de la finalul anilor 1990. Ulterior, a mai fost un fel de dezbatere, cred că găzduită de *Observator cultural*. Nu cred că mi-am schimbat radical părerile, cel mult le-aș mai putea nuanța. Pe scurt. În primul deceniu post-comunist, două au fost motivele de bază care au condus către ignorarea încruntată a dramaturgiei de până la 1989. Cel dintâi a fost un soi de consens tacit între publicuri, artiști și instituțiile producătoare cu privire la faptul că majoritatea copleșitoare a dramaturgiei produse între 1945 și 1989 e maculată ideologic și, deci, trădându-și voluntar-involuntar rădăcinile propagandistice, e inutilizabilă. Al doilea motiv (despre care am scris, de această dată mult, fiindcă nu acoperea doar chestiunea dramaturgiei românești „datate”) e faptul că deceniul acela a favorizat „datul în copt” al *modelului teatral românesc*, coagulat după 1965 și consolidat – printr-o simbioză între „marile spectacole” și critica cu retorică protectivă a ultimului deceniu socialist. În fond, e vorba despre versiunea teatrală a fenomenului numit mai recent de profesorul Mircea Martin „estetism socialist”. În teatru, adică, dincolo de producțiile dramaturgice și spectaculare

de comandă imediată, „marele spectacol” trebuia să fie universalist, regizorocentrist și, pe cât e posibil, bazat pe clasici ai literaturii universale. Ca să fac apel la o anecdotă, care nu e anecdotă, ci un incident real: Ion Caramitru, întrebat de presa britanică, în timpul turneului din 1991 cu *Hamlet* (r. Alexandru Tocilescu, Teatrul „Bulandra”) de ce nu s-a venit în marele turneu cu o piesă românească, a răspuns nonșalant: „Pentru noi, Shakespeare e un autor român!”

Nu e nimic neapărat condamnat în acest consens cu privire la „estetismul” producțiilor teatrale, devenit canonic spre finalul ceașismului; fenomenul e unul tipic de „supraviețuire rezistentă”, cu specificul său estetic: semnificația parabolică, hermeneutica plurietajată a viziunii regizorale, centrarea pe imaginea-metaforă (și, prin asta, supralicitarea scenografiei, dar și a costurilor de producție etc.). Nesănătos e că sistemul teatral românesc, profitând și de succesele de stimă ale turneelor cu mari spectacole, din anii 1990, a continuat în coadă de cometă să privilegieze această supremație și mult dincolo de primul deceniu din post-comunism. Și asta în defavoarea dramaturgiei autohtone, fie ea mai veche sau mai nouă. În acest proces, dramaturgia din perioada comunistă era cea mai ușor de sacrificat.

Se adaugă, cu necesitate, dacă e să privim obiectiv cei treizeci de ani trecuți, și absența vinovată a unor studii critice în acest câmp – excepție ar putea fi *Panorama* lui Mircea Ghițulescu; dar și ea, fiind scrisă într-un soi de pod, începută în comunism și finalizată după căderea acestuia, a fost privită din start cu suspiciune, când nu de-a dreptul ignorată. Așa cum știm, la noi, criticii literari nu știu sau nu vor, în mod deja tradițional, să se ocupe de literatură, iar cei teatrali se concentrează, cel mai adesea, pe spectacol (e și o autocritică aici, dacă vreți).

2.

Ele există, desigur, chiar dacă nu grămezi, iar domeniul ca atare ar trebui restudiat cu atenție și cu o perspectivă critică coerentă, chiar și atunci când au rădăcini ideologice sau fac anume concesii. Asta nu înseamnă, nici pe departe, că orice text dramatic care „nu e contaminat” e bun ca text, nici că orice text care are o dimensiune propagandistică vizibilă, mai mult sau mai puțin asumată, e pur și simplu lipsit de valoare. Aici lucrurile ar trebui recitite și reconsiderate, cred eu, într-o triangulație ce unește creatorul, contextul istoric

precis al creației și *opera* însăși (cu propria ei constelație tematică și structural-estetică). Ca să dau măcar câteva exemple: un text de „romance istorizant”, în coada de cometă a unui Anouilh, cum e *Croitorii cei mari din Valahia* de Alexandru Popescu, acum complet uitat, ar putea să se joace liniștit și azi, doar fiindcă e bine scris și agreabil pentru spectator (deci vandabil, deci potențial comercial). Ba chiar mai rău: *Procesul Horia* de Alexandru Voitin a umplut sălile ani și ani pe tot felul de scene ale țării, în pofida faptului că substratul său ideologic, nemijlocit legat de „epopeea națională” ceaușistă, era foarte vizibil. Piesa e însă, meșteșugărește vorbind, bine scrisă, de aici și succesul ei: la rigoare, montată azi, probabil că haloul propagandistic ar deveni aproape invizibil – exceptând, desigur, excepționalismul (rrr)românesc. Analizată critic însă, cu tot cu context (post Congresul IX al PCR, scrisă de fostul procuror general al RPR din anii 50!) ar căpăta, în 2021, cu totul alte dimensiuni decât cele de la momentul micii sale celebrități.

Altminteri, sigur că orice listă de piese care „ar trece granița” dintre cele două epoci nu poate fi decât una subiectivă, cum voi detalia mai jos.

3.

Aș insista mai întâi pe ideea deja sugerată, aceea că întregul patrimoniu de literatură dramatică ar trebui studiat, filtrat (dând de-o parte maculatura strict „funcțională” ideologic), și reinterpretat critic. Înainte de preferințe, în acest foarte vast peisaj (sunt, de exemplu, stagiuni în care numărul de premiere absolute depășea treizeci de piese), ar trebui făcută o anume ordine: el ar trebui periodizat tematic și stilistic, ar trebui restructurat în funcție de tipurile de estetici dominante într-o epocă sau alta, ar trebui urmărit procesul prin care directivele ceaușiste erau utilizate ca vehicul de către unii autori – iar aici există și o dimensiune de feudalism economic tipică pentru țările foste comuniste. Și așa mai departe. Abia apoi, cu cărțile pe masă, am putea încerca o schiță de ierarhizare valorică.

Ce mie mi-e limpede acum e că foarte mulți dintre autorii cei mai prolifici ar cădea vast și cu zgomot la examenul supraviețuirii (de exemplu, nu cred că, din dramaturgia enormă și atât de stufoasă a lui D.R. Popescu, s-ar mai putea recupera mare lucru, din Baranga ar rămâne cel mult *Mielul turbat*, iar din Everac... mai bine nu mă pronunț). Cu titlu strict personal, eu cred că mai toate

Licențiat în artă teatrală – actorie, Universitatea din Craiova (1999); stagiul de regie de teatru la Academia de Artă Teatrală din Sankt Petersburg (2000); stagiul de cercetare în domeniul sociologiei culturii/teatrului, la Conservatorul din Lausanne, beneficiind de Bursa Keizo Obushi – competiție organizată de UNESCO în anul 2001; Studii aprofundate în domeniul *Estetica și teoria teatrului* (2003) și Master în *Regia spectacolului* (2008) la U.N.A.T.C. „I. L. Caragiale”, București, stagiul la Maison des Cultures du Monde și la Théâtre de la Tempête la Cartoucherie, Paris (2005/2006); diploma de Master 2 – PRO „Les ingénieries des échanges interculturels” la Université Sorbonne III (2006); doctor în domeniul Științe economice – Management, la Academia de Studii Economice din București (2008) și Doctor în Teatru și artele spectacolului, Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași (2013). A fost actor la Teatrul Dramatic din Constanța (1999-2000); din 2010, devine primul manager al Centrului Cultural „Jean Bart”, Tulcea, iar după 2006, este Manager al Teatrului Național „Marin Sorescu” din Craiova. Membru UNITER din 2001. În prezent, este prof. univ dr. habil. la Universitatea din Craiova. A montat peste 40 de spectacole în teatru.

1.

Cred că a fost cumva firesc să existe o reticență față de dramaturgia scrisă în perioada comunistă, însă au trecut deja trei decenii și ar fi timpul să privim cu luciditate și îngăduință dramaturgia scrisă atunci. Nu toată dramaturgia românească din perioada comunistă a servit ideologic partidul, chiar dimpotrivă, cunoaștem cu toții acel limbaj subversiv care traversa multe dintre spectacolele sau piesele de teatru. Să nu uităm că, în această perioadă, au scris Marin Sorescu, Horia Lovinescu, D.R. Popescu, Teodor Mazilu, Ion Băieșu, Dumitru Solomon, Iosif Naghiu. Chiar piese scrise de unii dramaturgi foarte jucați și elogiați în perioada comunistă (Paul Everac) poate ar merita o lectură scenică nouă. Reticența aceasta este justificată, rănilor făcute de regimul comunist sunt încă deschise și mulți dintre oamenii de teatru formați ca profesioniști după 1989, sigur nu cunosc toată dramaturgia scrisă atunci. De cele mai multe ori, ei aleg să monteze dramaturgi clasici sau postmoderni. Probabil pentru fiecare om de teatru, un spectacol nou vine exact la timpul potrivit, atunci când a fost pregătit să o facă, exact ca atunci când îți dorești foarte mult să găsești o carte, iar ea îți apare doar atunci când o poți descoperi.

2.

Ca manager al Teatrului Național „Marin Sorescu” din Craiova am propus, în proiectul meu managerial, programul RO-Dramaturg, proiectul *Noi și iar noi*, menținând constantă preocuparea pentru montarea și prezența pe scena craioveană a dramaturgilor români, consacrați, dar și din generația tânără. Programul este destinat exclusiv încurajării și promovării dramaturgiei românești. Anual, teatrul realizează o montare a unui text românesc, la propunerea secretariatului literar și cu avizul Consiliului artistic, iar, ca strategie suplimentară, ne orientăm către personalitățile omagiate în anul respectiv sau către punerea în valoare a unor repere culturale majore din patrimoniul național sau din viața spirituală românească. De asemenea, în cadrul acestui program, sunt prezentate sub formă de spectacole lectură (*mise-en-espace/ semi-staged play*), piese din dramaturgia ultimului deceniu.

Anual, avem premiere cu dramaturgie românească. În 2019, am avut premiera *Adio Europa* de Ion D. Sîrbu (dramatizarea Nicolae Coande, regia Bogdan-Cristian Drăgan) și *Operațiunea Marte* de Alexa Băcanu (regia Dragoș Alexandru Mușoiu). La finalul acestui an teatral atât de tulburat de pandemie și de toate restricțiile impuse, vom avea două premiere din dramaturgia, poezia și scrierile lui Marin Sorescu: *Vărul Shakespeare*, regizat de Radu Boroianu și Raluca Păun (sala Amza Pellea), și *Unde mi-e sufletul?*, un spectacol creat de câștigătorii concursului pentru Tineri Regizori și Scenografi Români, regia Norbert Boda, scenografia Ana Ruxandra Manole (sala Ion D. Sîrbu).

3.

Da, sigur că aș regiza o piesă dacă o consider valoroasă și dacă îmi permite o evoluție artistică, indiferent că a fost scrisă în perioada comunistă. Dincolo de piese foarte cunoscute – *Proștii sub clar de lună*, *Moartea unui artist*, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, *Arca Bunei Speranțe*, *Există nervi*, *Iona* –, cred că m-ar interesa, la un moment dat, piesele semnate de Dumitru Solomon (*Socrate*, *Platon*, *Diogene câinele*, *Iluzia optică*), în descendența teatrului absurdului, sau puternic marcate de influența lui Ibsen sau a lui Camil Petrescu; este un teatru

foarte apropiat de influențele teatrului de avangardă, de teatrul postmodern, care mă atrage. M-ar interesa piesa lui Iosif Naghiu, *Gluga pe ochi*, parabola comică a intelectualului agresat de regim. Piesa a fost montată la Teatrul „Bulandra”, s-a jucat cu sălile pline până în 1971, când a atras atenția cenzurii și a fost interzisă. Poate ar fi un act de dreptate morală făcut unui dramaturg care a fost izolat și persecutat de regimul comunist, un autor care a refuzat pactul cu partidul, chiar cu prețul carierei sale, a fost exclus din toate redacțiile și nu a mai fost publicat la nici o editură până după revoluție.

Gianina CĂRBUNARIU

Regizoare dramaturgă (n. 09.08.1977). Doctorat în teatru cu tema „Regizorul dramaturg”. Directoare a Teatrului Tineretului și curatoare a Festivalului de Teatru Piatra Neamț. Spectacolele sale de ficțiune au ca sursă de inspirație documentarea prin interviuri sau cercetarea în diferite arhive pe teme legate de realitatea prezentă sau de trecutul recent. Sunt creații realizate în regim independent (de dramAcum, Piese Refractare, ColectivA Cluj, Studio Yorick Târgu Mureș), în coproducție cu diferite teatre de stat sau produse de teatre din România (Teatrul „Odeon”, Teatrul Mic și Teatrul Foarte Mic din București, Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț) și din străinătate (Centro Dramatico Nacional din Madrid, Kammerspiele Theater din Munchen, Emilia Romagna Teatro din Modena, Schauspielhaus din Stuttgart). Creațiile sale au fost prezente în festivaluri sau turnee internaționale: New Plays from Europe Wiesbaden, HAU Berlin, Liege International Festival, Dialog Festival din Wrocław, TR Warszawa, Teatrul Național din Bruxelles, Teatrul Abadia din Madrid, Centro Dramatico Nacional din Madrid, Festivalul Internațional din Valladolid, New Drama Moscova, New Drama Budapest, TransAmeriques Festival din Montreal, Festivalul Internațional din Nitra, Festivalul Internațional din Almada, Wiener Festwochen, Festivalul LIFT din Londra, Festivalul Premiere din Strasbourg, Festivalul Kontakt din Torun, Theatre de la Ville din Paris, Theatre de Celestins din Lyon, Festivalul Mladi Levi din Liubliana, Festivalul New Drama din Bratislava, Festivalul Internațional de Teatru Independent din Atena, BOZAR Bruxelles, Centrul Trafo din Budapesta, Teatrul de Stat din Freiburg, Festivalul Internațional de la Limoges, Best from East – Volkstheater Viena ș.a. Textele sale au fost traduse și montate în Franța, Germania, Canada, SUA, Japonia, Polonia, Slovacia, Suedia, Danemarca, Italia, Spania, Slovacia, Ungaria, UK, Turcia, Israel, Belgia, Elveția, Chile, Austria, Grecia. Scenariile au fost produse de teatre precum Royal Court din Londra, Schaubuehne din Berlin, Kammerspiele din Munchen, Volkstheater din Viena, Royal Dramatic Theater din Stockholm. În 2014, spectacolul *Solitaritate* (text și regie) a fost prezentat în selecția oficială a Festivalului de Teatru de la Avignon (co-producător al

spectacolului). În 2016, spectacolul *Tigru* (realizat la Royal Dramatic Theatre din Stockholm) a fost prezentat în selecția oficială a Festivalului de Teatru de la Avignon. Este co-autor al scenariului pentru filmul *Tipografic Majuscul*, în regia lui Radu Jude.

Dramaturgia românească, în general, și cea contemporană, în special, au fost aproape uitate imediat după 1989, pentru că, în acei ani, oamenii descopereau că spectacolul străzii, experimentat direct sau prin intermediul televiziunii, este mult mai palpitant decât cel de pe scenă. Limbajul multora dintre textele dramatice din perioada comunistă (aici ar fi de discutat, pentru că au fost, totuși, mai multe perioade și, deci, stilistici diferite) era unul aluziv, cu „șopârle”, codat, spre deliciul publicului complice la acest „joc cu cenzura”. În anii 90, acest limbaj devenise desuet, chiar ridicol. În plus, în mod ironic, cred că era asociat „comunismului” (și încă mai este) și deci, din principiu, catalogat drept fără valoare, „ideologizat” etc. Obsesia de a monta anumiți autori în acea perioadă (de exemplu, Paul Everac), e posibil să fi dus și ea la o respingere a tuturor autorilor.

Totuși, dincolo de schimbarea de epocă, cred că, după 1989, pe nimeni nu a mai interesat dramaturgia românească o bună bucată de vreme. Într-un fel e firesc, regizorii, actorii, își doreau să afle ce se întâmplă în dramaturgiile din Vest. După vreo 10 ani, oamenii de teatru și-au dat seama că nu mai avem dramaturgi și dramaturgie.

Îmi amintesc, spre finalul anilor 90, citeam în reviste de teatru articole sau transcrieri ale unor colocvii în care se spunea că nu există dramaturgie românească, că nu există autori ca în nu știu ce alte țări, că scrisul pentru scenă e pe moarte. Dar nimeni nu făcea nimic pentru a crea un mediu sănătos pentru ca acești dramaturgi să apară și să se dezvolte. Cred că nici nu prea știau ce să facă, anume, să aducă la scenă scriitorii pentru scenă. Pare simplu, însă nu e chiar așa. Noi nu avem o tradiție în care dramaturgul să fie un om de teatru. Oamenii care scriau pentru scenă au dispărut din teatre, după 89, pentru că nu fuseseră, de fapt, niciodată acolo.

Anumite texte sunt relevante într-un anume moment, capătă sens într-un context social, politic, cultural, însă asta depinde de cheia de lectură a regizorului; el e cel care poate recontextualiza un text. Numai o privire regizorală care să scuture praful prejudecăților și al timpului poate să promoveze cu adevărat un text.

rândul publicului, dar o experiență care a meritat. Pot fi oferite noi chei de lectură în care să-i recitim pe Aurel Baranga, D.R. Popescu sau Ion Băieșu. Odată cu trecerea timpului, aceste texte sigur vor reveni pe scenele noastre, fiindcă problemele ridicate nu sunt de natură politică, ci, mai degrabă, de natură inter-umană. Cu o intervenție dramaturgică minimală de actualizare, sigur că vor fi din nou succese, fiindcă structura lor folosește, de fapt, dramaturgia „bine scrisă”, clasică.

2.

Bineînțeles, suntem interesați să promovăm asemenea proiecte, dacă nivelul textelor și actualitatea pieselor ne ajută în exprimarea problemelor zilelor noastre. Totodată, sub aspect financiar, drepturile de autor sunt mult mai accesibile decât ale pieselor contemporane.

Dorina LAZĂR

Actriță și director de teatru. (n. 07.11.1940, Hunedoara). Absolvă IATC, București (1961), la clasa profesorului Ion Finteșteanu, asistenți: Sanda Manu și Dem Rădulescu. Debutază în 1961, la Teatrul Regional București. Din 1969, este actriță a Teatrului Odeon, iar, din 2003, director. A lucrat cu regizorii: Marietta Sadova, Sorana Coroamă-Stanca, Alexa Visarion, Tudor Mărăscu, Dragoș Galgoțiu, Alexandru Dabija, Mihai Măniuțiu, Radu Afrim ș.a. A realizat peste șaizeci de roluri în teatru și 29 de roluri în film; este deținătoarea a numeroase premii pentru întreaga activitate, premiul *Leul de bronz*, la Festivalul Internațional de Teatru de la Arezzo (1979), premiul *Cea mai bună actriță de film* din partea Asociației Cineaștilor din România (1982), Premiul Publicului, Actrița anului, la Gala Celebrităților (2011), Distincție pentru 45 de ani de film și televiziune, acordată de Televiziunea Română (2010). Ordinul național „Serviciul Credincios”, în grad de Cavaler (1 decembrie 2000) și Ordinul Artelor și Literelor în grad de Cavaler din partea statului francez (2012). Cetățean de onoare al orașului Hunedoara (din 2010).

(Dialog telefonic, marți 29 dec. 2020, ora 12,46.)

Am cunoscut diverse etape ale existenței teatrului, în România. Mama mea a fost actriță, iar eu, la Reșița, de exemplu, am văzut *Cetatea de foc* a lui Davidoglu. Mai târziu, în anii din urmă, ca director al Teatrului „Odeon”, am încercat să

reiau, să refac un repertoriu în care să existe și literatura de dinainte de Revoluție. Atunci am început să recitesc această dramaturgie; l-am citit și pe Davidoglu, *Cetatea de foc*, și mi s-a părut o piesă genială, de un rocambolesc desăvârșit. Adică, mă gândeam, ce ar face Radu Afrim cu un text ca ăsta! Îmi amintesc scena aceea în care Pavel Arjoca, orb de acum, o ia pe nevastă-sa și-i spune: „Uită-te tu la furnale... și spune-mi: Cum vezi fumul, la furnalul unu, cum iese fumul?... Dar la doi...? Spune-le să pună mai mult cocs...!“. [Recită spontan, fără ezitare.] Vă dați seama ce operă rock ar putea ieși de aici? [Râde.]

Ca director la „Odeon“, am avut intenția declarată de revenire și de scoatere la lumină a unor autori dramatici care au publicat sau care s-au jucat în perioada pre-revoluționară, în perioada comunistă. Eram foarte mirată că, după Revoluție, nu au apărut noi texte: ...sertarele erau goale. Îmi amintesc că erau texte bune. De exemplu, Alexandru Dabija a pus, la Teatrul „Nottara“, ceva de Dumitru Solomon, care a avut 17 vizionări și nu a ieșit la public. Am povestit zilele trecute cu Dinu Cernescu, iar el își aducea aminte de un text al lui Naghiu, *Absența*, în care juca Ionescu Gion, care era genial în spectacol, și spectacolul era foarte bun. Am jucat și eu într-o grămadă de texte, de D.R. Popescu... Vreau să vă spun că erau texte superbe, nici măcar nu aveau tentă de propagandă comunistă. *Pasărea Shakespeare*, de exemplu, era o piesă existențialistă. După aceea, Fănuș Neagu, *Echipa de zgomote*... De asemenea, o piesă ca *Nu ne naștem toți în aceeași zi* de Tudor Popescu: foarte bun text, chiar dacă avea o tentă ideologică, în sensul că personajul principal (pe care îl juca Corado Negreanu) era un comunist convins. Am luat atunci, cu rolul Maria, premiul echivalent astăzi cu un premiu UNITER pentru cea mai bună actriță. Pesemne că Dinu Cernescu a știut cum să facă să edulcoreze acești zimți care existau în text.

Revenind la directoratul „Odeon“. Era această cvasi-obligativitate din partea diriguitorilor să pui piese românești, ceea ce mi se pare absolut normal, normal și firesc, obligatoriu chiar. Așa am ajuns la un proiect cu texte din literatura dramatică comunistă. Dinu Cernescu a propus să monteze, iar eu am fost bucuroasă, *Trei generații* de Lucia Demetrius, care e o piesă de actori, o piesă bine scrisă... Vreau să spun că, începând cu Secretariatul literar, actori și până la portar, ca să extrapolăm [Râde amuzată.], toată lumea era în doliu că eu sunt nostalgic comunistă, pentru că pun acest spectacol. Actorii erau destul de *contre*

coeur, pe scenă, până când au început cu adevărat repetițiile: a venit Maria Miu cu decoruri și costume, Cernescu a inventat niște scene extra-text foarte bine făcute, iar spectacolul s-a jucat cu un succes de public nebun, foarte mulți tineri erau în sală... Și, dacă nu ar fi fost pandemia COVID, s-ar juca și astăzi. Actorii au fost fericiți. Deși, la început, am avut de luptat cu concepția tinerilor actori. De exemplu, Paula Niculiță, care joacă, în spectacol, rolul tinerei care e luată de valul comunist (Veronica) și crede și ea și cu prietenul ei muncitor ridică, la fel ca în logo-ul de la MOSFILM, ridică secera și ciocanul... Paula avea mari discuții cu Dinu Cernescu, l-a chinuit de moarte: „Dar eu cum pot să rostesc, domnu’ Cernescu, replicile astea? Da’ nu mi se pare normal... este emfatic...”. Până la urmă, a trebuit. Piesa *Trei generații* e o poveste frumoasă, iar pe parcurs Cernescu a mai modificat, a introdus un antract... De exemplu, la revoluție, decorul se schimbă grație slujnicei, care devine clasa proletară și începe să-i alunge pe stăpâni în camerele mici și se instalează ea în salon ș.a.m.d. A optat deci pentru o perspectivă ironică, parodică, asupra acelor vremuri. Altfel nici nu se poate. Revenind la *Cetatea de foc*, dacă nu o faci un pic grotesc, nu ai nici o șansă să treci cu ea la public. Trebuie să găsești niște soluții care estetic să fie valabile.

Voiam ca textul al doilea de dramaturgie românească să-l pună în scenă Dabija, care s-a arătat entuziasmat, la început, de proiect, dar apoi cred că s-a speriat... I-am spus: „Hai să faci *Mielul turbat* al lui Baranga”. Mi-a zis: „Ce, ești nebună? Te-ai apucat acum să ștergi de praf toată literatura dramatică comunistă?”. Pe urmă, s-a întâmplat că m-au dat afară... Dar nu am părăsit această idee și încerc să fiu persuasivă. Aș vrea ca teatrul să pună un Teodor Mazilu... Să vedem dacă va fi să fie!

Dar, repet, eu am jucat mult teatru românesc. Eu am terminat Institutul [Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale”] în 1961 și am fost repartizată la un teatru care s-a înființat în acea vară, Teatrul Regiunii București, și care avea menirea să străbată regiunea București pentru culturalizarea maselor. Sună peiorativ. Acum, la bătrânețe, dacă stau să mă gândesc, cred, totuși, că a fost foarte bine, pentru că mai vedeau și oamenii aceia câte ceva... Acum nu se mai fac decât nunți și chefuri în acele case de cultură. După aceea, am plecat la Giulești. Aici am nimerit în *Comedie cu olteni* a lui Gheorghe Vlad. (Era publicist, însurat cu Geta Vlad, regizor la Teatrul

Giulești. A scris două piese: *Comedie cu olteni* și *Cu oltencele nu-i de glumit*, ambele cu un succes enorm.) Spectacolul a avut un asemenea succes încât am avut turnee nenumărate, că-mi blestemam zilele. Era un text bine scris, cu replică... Probabil, îmi vine acum în minte, în genul *Las Fierbinți* de la ProTv, dar cu mai mult stil, mai mult umor și cu mai mult ștaif. [Râde amuzată.]

Am jucat apoi [rolul Ioana] în *Acești îngeri triști* de D.R. Popescu. Un text superb, superb... Îl făcuse, la Giulești, Geo Saizescu, un regizor de care n-ai zice că poate fi un regizor serios, dar a făcut un spectacol foarte frumos. E și filmat pentru televiziune. Acest text poate fi pus în zilele noastre fără greș. Am să vă spun ceva din spectacol, ce nu are directă legătură. Juca Corneliu Dumitraș rolul principal al „tânărului furios” [Ion], iar tată lui era Brăila [Ștefan Mihăilescu-Brăila] și, la un moment dat, era o scenă, în care Tatăl venea la el în garsonieră și începea o discuție: tânărul îi arunca în față un monolog, și vitupera, și vocifera, și îl condamna... Brăila nu avea nici o replică. La un moment dat, îl vedem pe Brăila că scoate dintr-o geantă prăpădită, dintr-o servietă, un măr și începe tacticos să-l mănânce. S-a dus dracului, s-a ales praful din tot monologul. [Râde cu poftă.] Și atunci, Saizescu: „Lasă, maestre, mănâncă numai jumătate!” [Râsete.]

Am jucat în multe spectacole foarte bune. Alexa Visarion a avut o epocă bună atunci, la noi, la „Odeon”. El a făcut și *Pasărea Shakespeare*... Apoi Paul Ioachim, care nu scria rău, cu piesa *Goana sau Totul e un joc*, pusă tot la Giulești, de Olimpia Arghir, regizoare la Televiziune... Vai, ce text bun! Nu are nici o legătură cu nici o orânduire. E teatru în teatru.

Sunt convinsă că mai sunt texte... Că D.R. Popescu are în sertar piese pe care nu a mai îndrăznit, probabil, să le dea teatrelor.

treimi din text și la un personaj, vom obține o dramă istorică deosebit de bună de montat. Mulți contemporani cu noi ar fi mândri dacă ar putea redacta un text despre un eveniment istoric la un nivel identic sau măcar asemănător cu acesta. Așadar: depinde numai de noi.

KISS Csaba

Regizor și dramaturg (n. în 1960, Târgu-Mureș). În 1986, s-a stabilit la Budapesta. Absolvent al Facultății de Fizică a Universității Babeș-Bolyai din Cluj (1984); licențiat în dramaturgie/teatologie, la Universitatea de Artă Teatrală și Film din Budapesta (1992); doctorat în arte / DLA (2006) și abilitare pentru conducere de doctorat (2018). Lector la editurile Európa și Gondolat; redactor șef la Erdélyi Tudósítások (din 1989); director adjunct (1992-1993) și director (2012-2015) al Teatrului Național din Miskolc; director artistic al scenei Padlásszínház a Teatrului Național din Győr (1994-1998); director artistic al Teatrului Új Színház din Budapesta (1998-2001). Cadru didactic titular al Universității de Artă Teatrală și Film din Budapesta (din 1994). Autor al unor piese precum: *Animus și Anima* (*Animus és Anima*), *Dar ce s-a întâmplat cu femeia?* (*De mi lett a nővel?*), *Repetiția de seară* (*Esti próba*), *Întoarcerea în Elsinore* (*Hazatérés Dániába*), *Șerpoaica* (*A dög*), *Iubirile lui Cehov* (*Csehov szerelmei*), *Zile și nopți* (*Nappalok és éjszakák*), *Iuda* (*Júdás*). Unele au fost traduse și în limba română, fiind publicate în două volume: *Întoarcerea în Elsinore* (2017) și *Iubirile lui Cehov* (2020). Ca regizor, a montat atât texte clasice, cât și piesele proprii în diferite teatre din Budapesta, Győr, Miskolc, Veszprém, Debrecen, dar și Sfântu Gheorghe sau Târgu Mureș. În 2021, a realizat versiunea TV a piesei sale *Repetiția de seară*, producție a Casei de Producție a TVR. Premiul de stat Jászai Mari (pentru teatru) și József Attila (pentru literatură). Membru titular al Academiei Maghiare de Arte (din 2013).

Întrebarea este una complexă și nu poate fi abordată doar prin prisma pieselor dramatice și a textelor scenice. O parte dintre piesele nepolitice (povești de familie sau de dragoste, drame istorice, comedii, piese muzicale sau distractive) ale anilor 60-80 au supraviețuit schimbării regimului, fiind montate din când în când din nostalgie sau ca exercițiu de stil. Exemple sunt piesele lui Szabó Magda, *Egy szerelem három éjszakája* (*Cele trei nopți ale unei iubiri*) de Hubay Miklós, *Adáshiba* (*Emisie*) de Szakonyi Károly sau piesele bine scrise ale lui Karinthy Ferenc sau Görgy Gábor.

Singurul dramaturg al epocii realmente „viu” și pe scenele de azi este Örkény István, care are trei piese prezente permanent pe repertoriul teatrelor: *Tóték* (*Familia Tót*), *Macskajáték* (*Jocul de-a pisica*), *Kulcskeresők* (*În căutarea cheii*). La rândul lor, acestea au avut, în vremea respectivă, și un subînțeles politic, deoarece vorbeau despre revolta împotriva dictaturii, despre emigrația vestică, respectiv despre lipsa de perspectivă a vieții cotidiene. Montarea lor putea accentua aceste conținuturi sensibile regimului kadarian, dar piesele aveau efect și în cazul în care au fost „pur și simplu” jucate – fapt demonstrat și de primirea lor internațională.

Piesele de succes și autorii cu influență mare ai anilor 60-70 au dispărut, însă, de pe paleta teatrală de azi. În repertoriile contemporane am căuta degeaba piesele cu un conținut social-politic accentuat ale lui Németh László, Illyés Gyula, Sarkadi Imre sau Csurka István. Acest lucru are la bază două motive: limbajul teatral al secolului XXI a trecut peste aceste piese bazate pe verbalitate, pe dispută, în care două sau mai multe adevăruri personificate de figurile scenice se luptă între ele. S-au schimbat între timp și personajele specifice ale epocii: polițistul, șeful, muncitorul, intelectualul sau reprezentantul puterii au azi o altă semnificație. Și ceea ce poate este și mai important: a dispărut acea cultură teatrală bazată pe ambiguitate, pe mesajele dintre rânduri, care a făcut ca aceste piese să fie opere cu un caracter de opoziție, de revoltă, care demască sau critică regimul. Acestea au eludat cenzura de stat și de partid – lăsând adevăratul lor conținut pe seama publicului spectator al spectacolelor – cu o eficacitate atât de mare, încât cititorul de azi nici nu înțelege unde apare în ele aspectul politic. Unele dintre aceste piese au încercat să dezvăluie minciunile regimului – pe când ideologia ridica în slăvi anumite fenomene sociale (de ex. tipul omului socialist, lozinca „omul – ceea mai mare valoare”, dreptatea și egalitatea socială, munca etc.), în realitate de zi cu zi totul se întâmpla exact pe dos: muncitori alcoolici, fără iluzii, oameni fără orice perspectivă, corupție, șpagă, turnători ș.a. Piesa *Csirkefej* (*Tacâmuri de pui*) a lui Spíró György, de exemplu, care, în momentul premierei sale, a avut o încărcătură politică de opoziție accentuată, confruntă regimul cu propriile lui minciuni. Împreună cu destrămarea ideologiei socialiste și piesa și-a pierdut această încărcătură

politică, dar, dat fiind că este a operă tragică bine scrisă, teatrele o pun din când în când în repertoriu.

O parte dintre piesele (și filmele) maghiare interzise sau urmărite politic de regimul lui Kádár au amintea publicului de revoluția reprimată în sânge din 1956. Această traumă națională a însoțit consolidarea regimului, deoarece o țară întreagă a fost martor la revolta împotriva dominației sovietice, la reprimarea dorinței de libertate, la represiuni. Era destul un singur simbol (piatră cubică – baricadă, ascultarea radioului Radio Europa Liberă, mormânt – mormântul comun al celor executați etc.) ca spectatorul maghiar al acelor vremuri să înțeleagă perfect despre ce este vorba în piesa respectivă. De exemplu: *Trilogia* lui Nádas Péter, mai multe piese ale lui Eörsi István, sau filmele lui Makk Károly, Mészáros Márta, Gárdos Péter și alți regizori. Aceasta este și tematica piesei *Az imposztor (Impostorul)* de Spiró György, care a avut mai multe premiere, în ultimii ani, datorită rolurilor extraordinare din piesă.

După schimbarea regimului, a venit valul opus, pe lângă prelucrarea istorică demnă de evenimentele din 1956, au apărut și piese patetice de calitate îndoielnică și baterea conjuncturală în piept. Acestea din urmă au luat locul operelor nuanțate, de valoare incontestabilă, care prezintă revoluția.

În rezumat: la vremea lor, montarea scenică, semnele ascunse, înțelese însă de public, au făcut un manifest politic din piesele de opoziție la regimul și sistemul socialist. Acest subtext nu poate fi înțeles de către cititorul de astăzi decât cu ajutorul unor studii preliminare sau al unui aparat critic bogat. Au supraviețuit epocii doar piesele bine asamblate din punct de vedere dramaturgic, care funcționează și în sens clasic; aspectele politice nu sunt apreciate (și nici înțelese, cred eu) de posteritate. În repertoriile teatrelor maghiare contemporane, rolul dramaturgiei perioadei socialiste este neînsemnat, iar prezența internațională a acestor piese (cu excepția a 1-2 autori) este minimă. Lumea socialismului nu poate fi evocată, deoarece spectatorii mai tineri de azi, fie nu concep, fie consideră incredibilă absurditatea originară a regimului.

Istoric de teatru, profesor universitar. A absolvit Istoria teatrului (2006), la Universitatea Pannon din Veszprém; deține titlul de doctor, obținut la Școala Doctorală de Științe ale Literaturii din Pécs (2018). A beneficiat de o bursă Fulbright la New York City University Martin E. Segal Theatre Center (2013-2014); din 2006, este membru al grupului internațional de cercetare de sociologie a teatrului. Teme principale de cercetare: teatrul contemporan central-european, teatrul și prelucrarea trecutului, metodele de scriere digitală în istoriografia teatrului, teatru social și documentar, sociologia teatrului; coordonator și inițiator a numeroase proiecte (PACE.V4, TACE, ECLAP). A publicat două cărți de autor la editurile Kronosz și Prae (2019). Cadru didactic universitar la Universitatea reformată „Károli Gáspár” și la Universitatea de Teatru și Film din Budapesta; director adjunct al Institutului și Muzeului Național de Istorie a Teatrului din Ungaria (din 2014). Premiul pentru tineri muzeologi „Pulszky Károly” (2018); președinte al Pulszky FIAT, Societatea Pulszky al Muzeologilor Tineri; membru onorific al echipei de curatoriere maghiare al Quadrienalei.

Dragă Liviu Malița,

În urma coordonării cu Bodolay G. și Gajdo T., o să încerc să vă răspund la întrebările adresate, dar, fiindcă sunt în totalitate de acord cu D-l Bodolay, aş avea de adus numai adăugiri la precizările lui, adăugiri bazate pe informații din baza de date de teatru curatoriată de OSZMI.

1.

Mai jos i-am selectat pe cei mai jucați dramaturgi maghiari „contemporani”, din baza teatrală de date (<https://szinhaztortenet.hu/>). Apar predominant cei care au scris drame în a doua parte a secolului XX (cu câteva excepții). Din tabelul de mai jos, putem distinge că anumiți autori sunt populari și înainte, dar și după 1989 (Tamási Áron, Örkény István, Hubay Miklós), pe când piesele altora abia de sunt montate (Fejes Endre, Csurka István, Eörsi István). Se poate vedea și din exemplul lui Csurka Istvan, „toleratul”, în comparație cu „sprijinitul” Fejes Endre, că prezența în repertoriul teatrelor nu este neapărat condiționată de apartenența ideologică. Deși preferințele depind de mai multe

Diana Oprea

Teodor Mazilu, *Proștii sub clar de lună*

Destinul dramaturgiei lui Teodor Mazilu este pasionant și dureros, cu momente de maximă intensitate, cu viduri de audiență, așa cum se cuvine unei opere scrise de o conștiință radical neconvențională. Succesul editorial, dar și în repertoriile de teatru ale anilor '60-'70, să-l fi semnalizat pe Mazilu ca fiind un Caragiale al lumii românești postbelice? Poate că n-ar trebui îndrăznită o asemenea comparație, dar autoritatea tipului comediografic al lui Mazilu pentru cel puțin două decenii e incontestabilă. Apoi, după 1989, dramaturgia lui cade brusc într-o „desuetudine” pe care comportamentul social într-o Românie urgent racordată la dinamica civilizației față de care rămăsese în urmă pare să o fi impus.

Tipurile dramatice maziliene sunt foarte românești și în același timp, într-o mare măsură, anacronice. Mai anacronice poate decât cele ale lui Caragiale însuși. Lumea autorului ne aparține, ne identifică și, totodată, ne-a devenit străină. Putem însă observa că Teodor Mazilu ca dramaturg nu este doar un creator de tipuri umane, un analist sau un observator, un satiric și un moralist de context istoric. Recitită azi, dramaturgia sa, fără prejudecata niciunei conformități la actualitatea moravurilor românești, devine literatura omului disperat de inautenticitate, de conștiința destinului vid, a omului înspăimântat de propria absență din ordinea lucrurilor – fie și dacă acea „ordine” e guvernată de viciu.

Unele dintre cauzele pentru care literatura sa dramatică nu a fost cu adevărat luată în serios de către critica literară și analizată în dimensiunea unei problematice tari, de natură ontologică, este aparența de comic popular și de satiră la îndemâna publicului larg. Într-adevăr, lucrurile stau și așa, iar acest nivel al scriiturii nu trebuie prețuit mai puțin. Textele dramatice ale lui Mazilu au un comic direct, puternic, chiar dacă nu este cazul să vorbim aici despre un

comic de situație sau despre un teatru de gaguri, ci despre umorul declanșat de ruptura între registrele vorbirii personajelor. În orice caz, succesul textelor lui Mazilu este uriaș și produce probabil, în chipul cel mai evident, despărțirea de paradigma dramei ideologice a anilor '50. În acest sens, montarea piesei *Proștii sub clar de lună*, în anul 1962, de către regizorul Lucian Pintilie constituie un punct de cotitură față de istoria culturii realist-socialiste și, în același timp, un caz emblematic pentru raporturile de tensiune care se vor instala între scriitorul român (în general) și cenzură în istoria cea nouă a comunismului „liberalizat”. Calea deschisă de noua dramaturgie a lui Teodor Mazilu va fi de neoprit, în ciuda cenzurii literare care i se aplică din partea forurilor de decizie a politicilor culturale.

Personaje emblematic pentru lumea românească aflată într-un timid proces de liberalizare, încă neeliberate de reflexele unui comportament civil grevat de stereotipurile epocii proletculte, vorbesc limba de lemn a regimului, dar ca să-și strige patimile lor existențialiste, colorate adesea de tropii retoricii livrești. Așa cum putem observa și în piesa *Proștii sub clar de lună*, clișeele vorbirii instituționalizate de dictatura proletariatului, sau stereotipuri colocviale se amestecă cu aspirațiile unei existențe boeme, eliberate de opintirea ideologică, ba chiar subversiv libertare. Efortul acestei vorbiri amestecate este deopotrivă poetic și comic:

ORTANSA: [...] O femeie din zilele noastre, dacă vrea să sucească capul bărbaților, trebuie să țină seama de schimbările survenite. Dragă Clementina, au intervenit prea multe schimbări... E mai greu ca pe timpul burgheziei... Nu-i suficient să ai un trup frumos, îți trebuie și un suflet ca atare. Și puțină căldură sufletească... Și puțină dragoste de oameni... Și puțin respect pentru realizările regimului... Din când în când, adeziunea la un ideal superior. Trebuie să te preocupe munca bărbatului, să-i împărtășești aspirațiile...¹

Scheciurile, anecdotele, scenetele, cupletele spectacolelor de revistă sau de televiziune din epocă poartă amprenta nu doar a stilului mazilian, dar și a unei tipologii pe care în teatru o întruchipează ideal actori precum Octavian Cotescu, Toma Caragiu sau Marin Moraru. Odată cu dispariția fizică a lor, piere o întreagă tipologie și se diluează și sensibilitatea publicului român la umorul de mazilian care, într-un accelerat fenomen de mutație a valorilor,

¹ Teodor Mazilu, *Acești nebuni fățarnici*, Editura Eminescu, București, 1986, p. 35.

devin „anacronice. Umorul și rafinamentul acestei literaturi devin inadecvate la stridența moravurilor noi românești și din ce în ce mai puțin căutate de creatorii de spectacol. Dispare umanitatea aceea a mediocrității lucide și pătimase, a cabotinului sufocat de propria-i superficialitate, a ticălosului cu aspirații la metafizică.

Noutatea șocantă a unui text precum *Proștii sub clar de lună*, în chiar primii ani ai deceniului al șaselea românesc, stă în jocul registrelor de limbaj. Putem să presupunem că vorbirea personajelor lui Mazilu mereu în două lunturi stilistice, mereu provocând scurtcircuite între imediatul derizoriu și aspirațiile idealizante, între determinismul materialist și metafizică, între sordidul propriei ființe și proiecția ei strălucitoare, între oroarea de sine și suficiența de sine, între un registru „corect politic” și altul al năzuinței intime, destabilizează cu violență univocitățile discursului oficial, ambiguizează tipologiile până la pulverizarea lor tipologică și proiectează lumea românească pe un fond de neliniște a conștiinței individuale, cu tot cu eșecul ei de superficialitate și de inconstanță.

În vorbirea personajelor maziliene se cumpănesc permanent două lumi, două istorii, două stări de agregare ale ființei lucide pe care personajul, fie el ticălos sau pur și simplu mediocru, le confruntă permanent deliberând deschis, în public, asupra propriei condiții, niciodată împăcat între extreme. Sunt personaje obsedate de limita lor intelectuală, afectivă, socială; chinuite de propria lor ticăloșie, făcând mereu să se întrezărească reversul de inocență și de sublim al sufletului lor. Stilistica dualității frazei la Teodor Mazilu este identică cu tema majoră a textului însuși care în permanență rescrie dialectica inepuizabilă a raportului dintre esență și aparență. Articolul publicat de Matei Călinescu în revista *Teatrul* (1970) este elocvent în acest sens: „Cu o astfel de viziune satirică, intransigent satirică, era firesc ca, mai devreme sau mai târziu, Teodor Mazilu să descopere teatrul: locul prin excelență în care se pot juca și dejuca multiplele avataruri ale lui *Pseudo*. Pentru teatru, autorul *Proștilor sub clar de lună* mai dispune de o calitate esențială: capacitatea de a discerne laturile aberante ale vorbirii celei mai uzuale, de a o scoate la iveală din ceea ce pare a fi *norma*, enormitatea. Descendent al lui Caragiale, Teodor Mazilu reconstituie, cu o fidelitate care este prin ea însăși o sursă a râsului, aspectele diverse ale *patologiei limbajului*, de la cele joase, triviale, până la cele *elevat* intelectuale. Clișeele, platitudinile, automatismele vorbirii devin dintr-o dată uimitoare: din

ciocnirile lor se naște un spectacol lingvistic caricatural, grotesc, de o amețitoare imprevizibilitate. Capătă astfel o reprezentare (cu efecte de un comic remarcabil) caracterul imprevizibil al prostiei însăși, *fantezia* ei proliferantă.”²

Sintagme ale limbii de lemn staliniste împart aceeași frază cu cele mai tandre și mai emoționante năzuințe de dragoste. Sunt termenii „echității socialiste” și sunt cuvintele reveriei senzuale. Personajele lui Mazilu dau frumuseții din om ce e al ei și dau și „cezarului” ideologic ce e al lui. Rezultă o condensare poetică pe care doar replica dramatică a lui Caragiale o mai obținuse. Tocmai calitatea contrastului între registrele vorbirii personajelor (registrul politic și registrul intimității sensibile) asigură limbii de lemn spectacolul surprinzător al unor construcții sintactice care nu trebuie traduse în context, pentru că au devenit între timp *mărți de expresivitate maziliană*, ciudătenii lingvistice autonome, aparținătoare unei stilistici originale de autor.

Proștii sub clar de lună pare un vodevil din cauza inserțiilor de cuplete care se cântă pe parcursul „falsei tragedii”, dar este de fapt o tragedie adevărată – a ridicolului care se transformă în abjecție. Nu mahalaua cea nouă, de după război, e originea personajelor lui Mazilu. Dar o periferie intermediară, nelămurită încă între nostalgia unei „galanterii” expeditivă și gălăgioasă pe de o parte, și urgențele etice ale noului regim pe de alta. Rezistă și un anume sentiment al decenței cavalierești... Despărțirea dintre Gogu și Clementina se face civilizat, fără accente de furie sau acuze care ar trăda ură. Desigur că Clementina este deznădăjduită, dar își arată suferința cu reținere, sau cel puțin face din reținere un act de expresie. Până și Gogu, acest ticălos mercantil, face pasul hotărâtor al rupturii cu tact, aducând argumente diverse și dându-i speranța unei iubiri viitoare fostei lui femei:

GOGU (*unește duioșia cu rezonabilitatea*): După cum observ, plîngi... Nu plînge, Clementino... Ne aude vecinul de la parter și o să spună că ne certăm. (*Ridică hainele, examinîndu-le cu atenție.*) Nu ne potrivim, Clementino... Asta e... (*Nemulțumit de starea costumului, Gogu trece în cealaltă parte a camerei, cu intenția de a-l curăța.*) [...] Eu mi-am făcut datoria. Mi-am dat arama pe față. Fă-ți și tu datoria și disprețuiește-mă, uită-te la mine ca la un străin. Te împiedică cineva să te uiți la mine ca la un străin?³

² Matei Călinescu, „Teodor Mazilu, naivul ” în *Teatrul*, nr. 2, 1970, p. 14.

³ Teodor Mazilu, *op. cit.*, p. 29.

Este știut faptul că satira clasică mizează pe discrepanța dintre aparență și esență, pe strategii de disimulare, pe ruptura dintre vorbă și faptă. Cuiva, în permanență, îi scapă informația sau îi este ascunsă. Fie personajelor, fie spectatorilor – vorbim de un mecanism de teatralitate omologat de secole. Ce face special teatrul lui Mazilu este faptul că din dramaturgia lui lipsesc ascunderile, paravanele teatrale, lipsește secretul. Personajele sale nu sunt în esență „teatrale”, căci nu poartă cu sine nimic nevăzut. Omul dramatic mazilian e perfect transparent și tocmai acest fapt naște noutatea comicului și stârnește un râs involuntar întrucât ticăloșia asumată și rostită în toată mizeria ei nu poate provoca milă sau revoltă, ci comic.

E frapantă sinceritatea crudă a personajelor din *Proștii sub clar de lună*. Omul nu este produsul faptelor lui, ci proiecția poetico-politică de sine, sunt cuvintele pe care le rostește în speranța că îi vor schimba identitatea, constituția morală, creierul, biologia. Eroul lui nu minte, ci se retipărește continuu pe sine prin cuvinte care ar trebui să-i remodeleze ființa. Omul este ceea ce rostește și trebuie să rostească continuu ca să poată să fie ceva.

Teodor Mazilu are o înțelegere cinică a lumii, dar sub aparența unui moralism acreditat ideologic și care pune sub semnul unei generice acuzații personajul corupt față de etica socialistă, dezbaterea dramatică se concentrează în esență în jurul unor probleme existențiale: jocul obsedant dintre esență și aparență, disperarea personajelor în deplină recunoaștere a vidului de sine, nerăbdarea de a se emancipa sufletește, patima de a-și depăși complexul mediocrității fie și cu prețul unei fastuoase și delirante cosmetizări. Nefericirea acestor hahalere limbute se transformă într-un experiment al conștiinței travestind nefericirea într-o voluptate *sine qua non* a fericirii. Nu e doar condiția românului nefericit oriunde și mulțumit de sine pretutindeni, dar e condiția universală a omului care tânjește și care poate ajunge oricând pe *pragul critic* al împlinirii năzuinței. Omul nu este o simplă schemă a voinței îndeplinite sau ratate, ci un univers în care tocmai jocul nedecis între împlinire și ratare face ca experiența realului să fie vie și autentică. Mazilu este un comediodraf satiric, după cum el însuși mărturisește, dar de o esență atipică. În teatrul lui, satira este un camuflaj de acces deopotrivă la public și la lectura suspicioasă a instituției cenzurii, sub care se ascunde contrastul inepuizabil dintre esență și aparență, dintre ființă și neființă. Conflictele care se iscă între personaje sunt derizorii, triviale, dar cu fiecare ipostază pe care o ocupă personajul în

„conflict”, el se oprește ca să pună întrebarea, să facă aporia momentului dramatic de conștiință. Gogu, ins îmbolnăvit de propria lui placiditate, își exersează emoțiile și reacțiile, disperat fiind să găsească fărâma de umanitate. Dar după revelații capitale, discursul ajunge tot în mocirla șmecheriei care-i asigură temperatura existențială optimă:

ORTANSA: Iubitul meu... Nebunul meu... Cu tine mă înțeleg foarte bine. Nu numai fizic, dar și psihic. (*Disperare temperamentală*) Psihic, Gogule! Dacă te prind și te bagă la închisoare. Eu mă arunc înaintea trenului.

GOGU (*se ridică brusc în picioare*): Sînt totuși om. Ai fost atentă, Ortansa? Am reacționat foarte puternic la ceea ce mi-ai spus tu. Am încercat un sentiment de durere, mă crezi, Ortansa? Să nu faci așa ceva, Ortansa. Eu nu admit sacrificiile.

ORTANSA: Nu, Gogule. Moartea ar fi singura soluție. Sînt cazuri când moartea e mult mai ușoară decît despărțirea.

GOGU: Nu mi-e teamă de moarte. Mi-e teamă de controlul financiar. Dacă nimeresc tocmai la Emilian al tău?⁴

Conștiința propriei mediocrități nu provoacă însă stări letargice, dezolări, lamentări pe tema ratării ca fatalitate ireversibilă a unui destin pierdut undeva. Această mediocritate se răstălmăcește pe ea însăși prin vorbire. Ticăloșii de la sfârșitul anilor '50 au o conștiință luminoasă și jucăușă a nefericirii lor „fericite”. Un har al vorbirii în doi peri îl mântuie instantaneu pe Gogu. Cu alte cuvinte, conștiința mediocrității nu îngroapă personajul într-un coșmar definitiv al existenței lui, dimpotrivă, îl salvează. Mediocritatea nu e definitivă, ci o viclenie înțeleaptă a vorbitorului care în permanență confruntă contrastele aparente ale realului, arătând astfel că pot oricând să deoace pericolul dezolării în fața existenței sau spaima de vreun păcat (o găinărie sau o impostură) comis cândva. Gogu este preocupat de două probleme fundamentale ale vieții sale: cum să scape de controlul financiar pentru a continua cu șmecheriile și cum să rămână totuși om. Obsesia de a păstra niște principii fundamentale care să îl țină conectat la umanitate revine continuu – și zadarnic – pe parcursul întregii piese. E o dorință ce pe alocuri pare mai arzătoare decît instinctul ticăloșiei:

GOGU: Ambiția mea cea mai mare e să fiu om. Trebuie să-mi amintesc gesturile caracteristice. Am un mare defect, nu prea am memorie... La un moment dat se pusese problema să mîngîi pe cineva, un om foarte apropiat. Ființa aceea apropiată mă privea drept în ochi, aștepta s-o mîngîi. Eu știam

⁴ *Ibidem*, p. 65.

numai că, în general, se mîngîie desigur ființele apropiate, mamele, de pildă.
Dar eu nu știam ce să fac, cum s-o mîngîi, ce să-i spun... Uitasem...⁵

Ar fi nedrept să-l judecăm pe scriitor ca fiind mizantrop, când, de fapt, are îngăduință față de ticăloșii lui și își manifestă deseori afecțiunea nemăsurată față de om, idee remarcată și de Constantin Măciucă în *Viziuni și forme teatrale*: „Unitatea viziunii lui Mazilu rezidă în noutatea de ansamblu a formulei, în vigoarea demonstrativă cutremurătoare emanînd dintr-un sarcasm, adjectivat adesea ca *atroce*, cu care pune sub inculpare, în factură moralistă, o faună imundă, în intenția de a elibera *individul de tot soiul de prejudecăți și angoase, de idei false, de vanități stupide, cu dorința de a-l reda lui însuși, propriei sale responsabilități*. Aparenta mizantropie din *Somnoroasa aventură, Proștii sub clar de lună, Mobilă și durere* sau scenete se dezvăluie a fi – sîntem de acord cu confesiunea scriitorului – *o adîncă iubire și un neclintit respect pentru om și omenie*”.⁶

Dacă alienarea se atribuie eroilor mazilieni, atunci alienarea s-a făcut prin cuvânt, prin această întâietate a retoricii față de experiență, schema tragică a „omului nou” din estul sovietizat. Chiar dacă sunt înstrăinați de cele mai banale gesturi umane, ei se încapățânează să le reînvețe. Dar le reînvață tot prin cuvânt. De aici densitatea poetică a textelor lui Mazilu. Continuu ei încearcă să simuleze, adică să rostească, să reordoneze prin cuvânt normalitatea afectivă, morală. Clementina și Ortansa încearcă să își convingă iubiții de sentimentele lor utilizând fraze care le sunt străine. De aici vine în mare parte efectul comic-poetic al piesei, din această sărăcie lignificată și totuși pătimașă a limbajului. În intimitate, sau în aparte-uri, efortul de reumanizare este la fel de viu, precum cel al lui Gogu, care se cercetează fără prefăcătorie:

GOGU (*Cu creanga de liliac în mînă*): Natura o trăiesc din plin. (*Sec, contabilicește.*) Venirea primăverii mă tulbură. (*Sforțîndu-se să-și aducă aminte.*) Prezența unui copil mă emoționează profund, îi mîngîi creștetul capului și-l întreb: „Mă, puștiule, cum te cheamă pe tine?”.⁷

Însă programul răscolirilor sufletești pe care și-l stabilește Gogu e inutil. Controlul financiar vine peste el ca o catastrofă, iar el are la dispoziție treizeci

⁵ *Ibidem*, p. 50.

⁶ Constantin Măciucă, *Viziuni și forme teatrale*, București, Editura Meridiane, 1983, p. 182.

⁷ Teodor Mazilu, *op. cit.*, p. 62.

de minute pentru a deveni mai bun, mai cinstit, mai onest. Știe că aceste calități *invocate* ar trebui să îl apere ca un scut mistic, dar ele întârzie să își facă simțită prezența. Schimbarea la față nu se produce contra-cronometru și, probabil, niciodată. Gogu nu se căiește pentru faptele comise, nu se lamentează, doar își deplânge scăparea inadmisibilă de a se fi dezumanizat. El nu și-a fentat ticăloșia, ci a plonjat cu totul în ea. Cere ajutor din partea Ortansei și a Clementinei. Iminența controlului financiar îl destabilizează și îl paralizează definitiv pe Gogu.

Proștii sub clar de lună stă și sub semnul patosului. Sub aparența unor parodii sentimentale și a unor triumphiuri conjugale (trivialul), presărate cu șmecherii și ticăloșii, regăsim personaje care se zbat, caută, suferă și disperă. Permanent își pun întrebări și se frământă, iar soluția o găsesc cu ușurință: se vindecă cu greața de propria lor mediocritate. De fapt, își iubesc mediocritatea. În fiecare personaj descoperim un om care se zvârcolește în extazul propriei lui diformități. Protagonistii înțeleg cel mai bine micimea omului și știu că orice cale de evadare din josnicie îi duce tot în același punct. Suferința și disperarea nu sunt niciodată contrafăcute, iar iubirea este de fiecare dată autentică. Deznădejdea lor se instalează doar atunci când și-au atins țelul. Pentru dragostea bărbatului iubit, femeia poate face chiar compromisul de a se alia cu amanta lui pentru salvarea nefericitului soț. Clementina („femeia plângărească”) și Ortansa („femeia satanică”), soția și amanta, își unesc forțele pentru a-l scăpa pe șmecherul Gogu de supliciul controlului financiar. Personajele feminine se urăsc, dar se completează în permanență, ele sunt unite și dezbinat de afecțiunea lor comună pentru Gogu. Ambele s-au dezumanizat până la isterie și s-au reumanizat până la devoțiune tocmai pentru ca îndrăgitul ticălos să le iubească. Oricâtă lipsă de premeditare, oricât refuz de ereditate literară nobilă, pe linia lui Caragiale, personajele maziliene sunt aceleași în esență. Iertarea, cerșitul de îngăduință, indulgențele sunt la ordinea paginii tipografice. Clementina și Ortansa se unesc, în numele iubirii pe care i-o poartă fiecare, pentru cauza unei feminități deja intersubiective. Micile dive temperamentale îl flanchează pe Gogu în momentele lui capitale:

CLEMENTINA: Hai, Ortansa. Uit tot răul pe care mi l-ai făcut... Și mie mi-ai spus odată că tu păstrezi în adâncul sufletului ceva curat.

Oltița Cîntec

Un text de circumstanță partinică

Când, la sugestia lui Liviu Malița, m-am orientat spre piesa lui Paul Everac *Cititorul de contor* pentru o analiză eseistică, am făcut deliberat și o postare pe Facebook. Propunerea editorului a fost pentru mine o provocare profesională pe care am acceptat-o din pură curiozitate. Nu cunoșteam dramaturgia lui Everac decât din auzite, nu văzusem nicio punere a ei în scenă. Am recurs la rețeaua de socializare ca barometru empiric și aleatoriu, să văd cine și cum reacționează. A generat un număr modest de *like-uri*, dar comentariile au fost interesante. Veneau exclusiv din zona generațională a celor care frecventau teatrul înainte de 1989 (cărturari, critici de teatru), aveau, adică, și un orizont spectacologic asociat. Micul sondaj în mediul virtual s-a dovedit mai util decât mă așteptam. Am aflat, de pildă, că după scandalul cu *Revizorul* de la Teatrul „Bulandra” din București, încheiat cu interzicerea spectacolului, regizorului Lucian Pintilie i se recomandase să monteze, ca penitență, *Cititorul de contor*, într-o acțiune de reșezare pe linia agreată de partid. Lucian Pintilie a refuzat, iar ce a urmat știm cu toții. Nici un artist emergent nu a întrebat măcar „cine a fost Paul Everac?”. Nu îi preocupă un autor favorizat de regimul comunist cu care și-a tranzacționat reputația prin complicitate ideologică încă de la debut și care, uzând de aceleași strategii eficiente de acomodare, s-a repositionat brusc pe noua direcție a vântului politic, aterizând în picioare și după 1989. Everac a continuat să scrie, să publice, a organizat evenimente culturale, a fost președintele Televiziunii Române (1993-1994) și director al Institutului Cultural Român de la Veneția. Hai să vedem ce-i cu piesa lui!

Cititorul de contor indică limpede poziția privilegiată a lui Everac în ochii partidului, căruia îi făcuse servicii propagandistice. Datat „Podul Dâmboviței, 18 iunie 1972”, textul a fost publicat în revista *Teatrul*, în numărul din septembrie 1972, și montat în stagiunea ce stătea să înceapă la Oradea, Bârlad,

Timișoara (Teatrul Maghiar), Sfântu Gheorghe, Teatrul Mic din București. Nu e neobișnuită această epidemie repertorială. Propagate pe filiera „centralismului democratic”, odată trecute de verificarea ideologică, piesele poposeau direct în prelese tiparnițelor și foarte rapid și pe scenă (pe mai multe în același timp, conform modelului unic) pentru a-și îndeplini eficient misiunea de difuzare a ideilor socialiste. Anii '70 au reprezentat o perioadă de relativă relaxare a chingilor cenzurii, iar „comedia tragică în două părți” a lui Everac o arată prin subiect și construcție dramatică. Momentul scrierii aparține unei etape în care normativele de partid ajunseseră să fie asimilate de autorii de toate genurile prin autocenzură. Se știa ce e voie și ce nu e voie, despre ce și cum poți sau nu poți scrie, dacă vrei să fii publicat și, în cazul teatrului, jucat. Alegerea subiectului era primul pas, preferate fiind temele actualității din „epoca de aur”. Unghiul optim era ocolirea temelor delicate, într-un demers tacit de pactizare cu cenzura care le acorda autorizarea.

Acțiunea din lucrarea lui Everac se petrece în familia lui Gheorghe Jinga, în câteva episoade ale vieții lui, într-un *raccourci* de la tinerețea din ultimii ani ante-comuniști până la maturitatea profesională, în plin comunism. Jinga a virat și el odată cu macazurile istoriei, abdicând de la principiile de altădată în favoarea celor care i-au propulsat ascensiunea în carieră, devenind un arhitect prețuit. În prezentul teatral, Jinga e căsătorit cu Amelia, casnică, și are trei copii. Octav e un „rebel fără cauză”, iubește muzica, ascultă *soul*, citează din filosofia lui Lucian Blaga (autor indexat o vreme, apoi acceptat de autoritățile totalitariste). În ciuda felului său de-a fi, îi face pe plac tatălui, acceptând să studieze Arhitectura. Cu alte cuvinte, e un tânăr vulnerabil. Vladimir e plecat la Paris, chipurile cu o bursă, dar capitalismul îl agresează la propriu, prin bătaile primite aplicate de grupuri de golani. Decadentul oraș de pe Sena nu-i oferă șansele pe care orânduirea părăsită i le-ar fi dat! Înfierarea capitalismului, prin prezentarea Parisului ca loc al pierzaniei, se înscrie la „obligatorii”, iar Everac echilibrează din calcul tonul general, cântând în strună viziunii de partid din poziția de dramaturg de curte. Neli, mezina cuplului, e o adolescentă nonconformistă, care rămâne însărcinată și vrea să avorteze, în condițiile în care întreruperile de sarcină erau ilegale. Tatăl e, ca să vezi întorsătură de situație!, fix nepotul intelectualului interbelic a cărui casă o proiectase Jinga. Pe

care acum nu ezită să o sacrifice, incluzând-o la demolare pentru a deschide calea unei „noi magistrale”, într-un gest simbolic de retestare a atașamentului față de regim.

Cititorul de contor e un personaj definit în cote de ambiguitate: poate fi o proiecție a conștiinței protagonistului sau întruparea unui judecător care evaluează, prin prisma Codului normelor eticii și echității socialiste; poate fi o figură transcendentă, dar nu e bine să vedem lucruri acolo unde nu există. El apare la data unei scadențe de viață și operează analiza faptelor conforme/reproabile prin grila unei moralității șablonizate, considerate în termeni contabili (debit și credit). Se vrea o instanță morală absolută, numai că Paul Everac s-a blocat înainte de a găsi dozajul potrivit de explicit și subînțeles. Autorului i-a lipsit abilitatea creativă de-a imagina subtilități, rămânând în rigiditatea dramatică tipică pieselor conjuncturale. Personajele și acțiunile sunt la nivelul unui evident căutat, în încercarea de-a investi dramatic un epic cu pretenții de parabolă aparent cutezătoare, dar prudentă să nu traverseze linia de partid. Era vremea când critica și autocritica, controlate și ele prin adevărate „regii” ale ședințelor oficiale în care aveau loc, deveniseră o practică încurajată de comuniști. Numai că „procesele de conștiință” erau simulate, se mimau în interiorul acelorași sensuri ideologice. Se trecuse de la etapa impunerii cu forța la coerciția insidioasă. Dresajul propagandistic urcase la cota interiorizării normelor acceptate politic.

Personajele, inclusiv cele secundare și episodice, sunt edificate mono-dimensional, previzibil, înzestrate cu rosturi de teatralitate simplistă. Nu evoluează, nu au complexitate, există pentru a sluji premisa centrală a textului: punerea față-n față a binelui și a răului moral, așa cum o acceptau rânduielile dictaturii.

Într-o retorică de realism socialist, textul mixează locuri și timpi variați, printr-o succesiune de planuri. Rezultatul e o construcție eclectică, neconvingătoare dramaturgic, o etalare de sub-teme care amestecă în doze inconsistente un inventar impus: iubiri trecute și prezente, infidelități, trădări, minciuni, boli letale, conformisme, rebeliuni. Scriitura e fără nuanțe, cu efecte nivelatoare. Everac e foarte meticulos în didascalii, fixând cadrul scenografic, precizând chestiuni de interpretare actoricească, de atitudine a personajelor, pe

Doina Papp

Alexandru Sever, *Comedia nebunilor sau Îngerul bătrîn*
(piesă în trei acte)

Aparent o piesă despre holocaust, *Îngerul bătrîn* – una dintre multele piese nereprezentate ale lui Alexandru Sever – are drept fundal al acțiunii lagărul de la Auschwitz din timpul doctorului Mengele, ca expresie ultimă a dezumanizării („*Să-i sugerăm să cerceteze reacția specifică a mulțimilor la virusul vorace al terorii*”, zice un personaj). Acest spațiu al morții din piesa lui Sever e bântuit, printr-un artificiu literar, de o fantomă (*un incognito mitic.....o fantomă foarte șugubeață și cu instinct politic*), pe care gloanțele n-o pot răpune, punându-i în alertă, însă, pe ofițeri și ducând la uciderea deținuților atrași de năluca invizibilă. Ciudata apariție, care ia cel mai adesea înfățișarea unui bătrîn albit de vreme și gârbovit, răspândește printre deținuți sentimentul speranței într-o posibilă salvare. Ar putea fi Dumnezeu însuși, sau un înger, se spune în discuțiile dintre câțiva responsabili din lagăr adunați în sala de disecție. Precipitarea cu care personajele s-ar vrea identificate cu ipostaza salvatoare, în ciuda pedepsei capitale, trădează crize sufletești egal prezente la victime și călăi aflați într-o situație limită. („*Cine n-a simțit crescându-i în spinare o pereche de aripi cu care să zboare din țărcul ăsta cu morți?*”)

În atmosfera de mister și teroare care se instalează ca urmare a acestui incident periculos, *nemții așteaptă un om dispus să se învinovățească*. Va fi doctorul Godieu, psihiatrul, chirurg specialist în chirurgia creierului, cu o biografie neagră însumând morți și suferinzi în propria familie. El e *îngerul bătrîn*, simbolul ochiului care vede, dar și ascunde când e cazul, producând dezordine în infailibila organizare germană. Potrivit teoriei sale („*în fiecare om doarme un înger*”), ar fi putut fi oricare altul, dar nu toți și-ar fi putut probabil asuma rostul divin, de a fi martor, precum bătrînul doctor Godieu, care, la prima intrare în

scenă, cugetă în fața unui creier despre mizeria materială și aspirația spirituală. În discuția cu comandantul închisorii, care reprezintă și climaxul dramatic al piesei, sunt etalate argumentele ambelor părți cu privire la rolul divinității și pericolele alterării umanului, dar și mijloacele prin care acesta poate fi pervertit („De ce n-ai face și pentru dracu ce faci pentru Dumnezeu?”; „.....un spion care poate pătrunde oriunde, oricând și pe deasupra, să mai fie și în zece locuri deodată, asta e exact omul ce ne trebuie”, spune comandantul). Ca martor al atrocităților din lagărul nazist, Godieu asumă concluzia privind iraționalitatea lumii în care crimele văzute sunt posibile, odată cu rolul de apărător al vieții. O ultimă încercare de recăștigare a dreptului la libertate și viață pentru tânăra descoperită vie printre cadavrele de la autopsie eșuează însă. Godieu alege, în final, să depună armele și să-i urmeze fetei, Elsei, celei care, în bunătatea ei umană, nu poate accepta sacrificiul celorlalți ce plănuiesc salvarea cu prețul propriilor vieți. Într-o lume a iraționalului asemănată unei *corăbii cu nebuni*, gestul normal, omenesc, creștinesc, la adresa supraviețuitoarei nu-și mai are sensul. Dumnezeu pare să fi venit degeaba printre oameni pe pământul pe care-l părăsește fără regrete asemeni trimisului său, bătrânul înger Godieu.

Piesa lui Alexandru Sever e, în același timp, realistă și onirică, depășind, prin frumoase cugetări și proiecții poetice, cadrul concret al acțiunii, respectiv lagărul nazist. Personajele au, în același timp, identități concrete, fiind, totodată, simboluri mobile ale binelui și ale răului. În jurul mesei de autopsie, și unii și alții, uniforme și personalul civil (frizerul, pastorul, doctorul anatomo-patolog, psihiatrul, specialistul în chirurgia creierului) sunt puși de autor să se exprime la adresa celor văzute și trăite. Deși, pe alocuri, replicile au directețe brechtiană, textul își impune tonul intelectual, ficționalizând, în același timp, realitatea într-un mod original.

Inclinațiile filozofice ale autorului îi permit să depășească realitatea factuală și să degaje semnificații cu valoare universală despre o umanitate în criză, care încercă să se reseteze și să înnoiască așteptarea unei izbăviri, fie și divine. De aici și comparația cu *Godot* din piesa omonimă a lui Beckett, posibilă chiar și în condițiile unei pagini literare puțin înrudite cu absurdul. Originalitatea piesei lui Alexandru Sever constă tocmai în soluția propusă în fața unei realități absurde precum aceea a lagărului nazist care o generează.

Pentru cei care mai cred în piesa de idei, cu personaje și construcție clasică, bine scrisă de un abil mânuitor al metaforei, *Comedia nebunilor sau Îngerul bătrîn*, publicată în Revista *Teatrul*, în nr. 7 din 1976, poate fi de interes azi, cu toate provocările pe care le conține din punct de vedere socio-politic, teatral și literar.

Dar, potrivit înclinațiilor filozofice ale scrisului acestui autor dominat de nevoia de a reflecta asupra întâmplărilor alese să fie povestite, textul depășește faptele puse în mișcare de către scriitor, abordând, în subsidiar, teme pe care le identificăm prin vorbe mari ca: *libertate, sacrificiu, răspundere și vinovăție*.

Anca Hațiegan

Marin Preda, *Martin Bormann* (1968)

Marin Preda a publicat prima versiune a piesei *Martin Bormann*, datată 20 iulie 1966, în *Gazeta literară*¹, cu un an înainte să îi apară al doilea volum din romanul *Moromeții*, cu dezvăluiri (în premieră) despre „obsedantul deceniu”² (adică despre anii '50, ai marii terori de tip stalinist), pe care piesa le anticipează. S-ar putea spune chiar că le inaugurează, dacă nu ar face-o voalat, sub pretextul interogării și denunțării crimelor nazismului. („Pretextul” în cauză, e, bineînțeles, mult mai mult de atât, anticipând, la rândul său, altă serie de dezvăluiri, despre extrema dreaptă românească, din romanul *Delirul*.) În fapt, după propria mărturie, Preda a scris piesa luând o pauză de la romanul *Moromeților*: „L-am lăsat să se răcească și am scris după aceea *Martin Bormann*, sub efectul voiajului făcut cu Eta (e vorba de traducătoarea Eta Wexler, a doua soție a lui Marin Preda, *n.n.*) în mai-iunie în Franța, apoi în Italia și Austria în octombrie și noiembrie 1965”³. Ulterior, în 29 decembrie 1967, cu o întârziere de câteva luni față de data programată, a avut loc premiera acesteia la Teatrul Național din București, în regia Soranei Coroamă, iar, în 1968, piesa a fost publicată în volum, cu câteva modificări. Pe vremea aceea mai era încă în circulație legenda fugii lui Martin Bormann⁴ în America de Sud, unde oficialul nazist, fostă mână dreaptă a lui

¹ Marin Preda, „Martin Bormann”, în *Gazeta literară*, XIII, nr. 32 (719), joi, 11 august 1966, pp. 4-6.

² Sintagma a fost lansată chiar de către Marin Preda, în articolul cu titlu identic publicat de el în revista *Luceafărul*, în nr. 23, din 13 iunie 1970.

³ Marin Preda, *Jurnal intim. Carnete de atelier*, prefață de Eugen Simion, cronologie și referințe critice de Oana Soare, București, Editura Art, 2014, p. 363.

⁴ Martin Bormann (1900-1945) a fost un membru marcant al Partidului Muncitoresc German Național Socialist, care a condus, la un moment dat, cabinetul lui Rudolf Hess, devenind ulterior secretarul personal al lui Adolf Hitler, iar apoi șef al cancelariei partidului nazist, în locul lui Hess. Bormann s-a sinucis pe un pod din Berlin în 1945, după moartea Führer-ului, însă rămășițele sale nu au fost găsite și identificate decât în 1973, iar analiza genetică (din 1998) a înlăturat orice dubii cu privire la apartenența lor.

Adolf Hitler, s-ar fi adăpostit de brațul justiției sub un alt nume. (El a fost judecat la procesul de la Nürnberg *in absentia* și condamnat pentru crime de război și crime împotriva umanității.) Pornind de la legenda respectivă, Marin Preda a imaginat primul său text pentru teatru (al doilea și ultimul fiind dramatizarea *Moromeților II*⁵, la care Preda a lucrat până în ultimele sale clipe de viață, nemaipucând să o vadă tipărită și jucată). Piesa nu îl are însă ca protagonist pe Martin Bormann, așa cum s-ar putea crede, ci pe Jean Paulescu, un tânăr aventurier pornit pe urmele celui dintâi. Personajul are 25 de ani, e poet și ziarist trăitor la Paris (între o escapadă transcontinentală și alta), fiind născut dintr-un tată român, naturalizat francez în perioada interbelică, și o mamă nemțoaică. Potrivit unui note informative⁶ descoperite în arhivele Securității după căderea regimului comunist, figura lui Paulescu i-a fost inspirată autorului *Moromeților* de excentricul scriitor francez de origine română Jean Parvulesco (1929-2010). În fapt, asemănarea dintre protagonistul piesei și modelul său din realitate se rezumă la câteva date exterioare (aplecarea personajului spre scris, spiritul aventuros și voiajor, relațiile mai mult sau mai puțin oculte, legăturile cu politicianul congolez Moise Chombe, invocate în debutul piesei). Similitudinea nu se verifică însă la o lectură mai de profunzime, întrucât Parvulesco a fost atras de ideile noii extreme drepte franceze, în timp ce personajul lui Preda respinge categoric totalitarismul. În informările păstrate în arhiva Securității se vorbește însă și de o altă figură care l-ar fi inspirat pe Marin Preda în creionarea personajului Paulescu: „un poet de limbă germană, plecat din România”⁷. (E vorba, probabil, de Paul Celan, după cum scrie Eugen Simion în prefața volumului editat de Ioana Diaconescu, *Marin Preda. Un portret în arhivele Securității. Documente inedite din Arhiva CNSAS*⁸.) Toate aceste detalii din laboratorul de creație al scriitorului și orice alte informații contextuale au însă relevanță redusă din perspectiva celui interesat în primul rând de analiza textului dramatic pe care i-l datorăm lui Preda. Nu avem nevoie de ele ca să îl înțelegem, ceea ce e întru totul spre lauda autorului.

⁵ Marin Preda, „Tinerețea lui Moromete”, în *Teatrul*, nr. 7-8 (iulie-august), 1980 (an. XXV), pp. 82-115. (Premiera: 17.06.1981, la Teatrul Național din București, regia Anca Ovanez-Doroșenco.)

⁶ Vezi Ioana Diaconescu, *Marin Preda. Un portret în arhivele Securității. Documente inedite din Arhiva CNSAS*, prefață de Eugen Simion, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Editura Muzeului Literaturii Române, 2015, p. 457.

⁷ *Ibidem*, p. 450.

⁸ *Ibidem*, p. XIII.

Piesa, cu acțiunea plasată în jurul anului 1965, e una cu ramă: se deschide și se închide cu câte o scenă de conversație plasată în unul și același cabaret parizian în care Jean Paulescu obișnuiește să își dea întâlniri cu prietenii săi din boema artistică locală pentru a le împărtăși ultimele sale aventuri. Printre aceștia se află și Marceline, care descoperă în intervalul scurs între cele două revederi, de la începutul și sfârșitul piesei, că nu poate decât să-l aștepte mereu pe Paulescu, ca o nouă Penelopă. (Nu și în versiunea primă a dramei, din *Gazeta literară*, în care Marceline e doar o prietenă ceva mai apropiată a lui Paulescu.) Intriga propriu-zisă a piesei o constituie călătoria lui Paulescu în Trinidad, pe continentul sud-american, cu scopul de a pătrunde într-o colonie germană în care bănuiește că se ascunde, sub o identitate falsă, celebrul Martin Bormann. Scopul lui Paulescu nu e atât de a-l „vâna” pe fostul oficial nazist și de a-l deferi justiției, ci de a smulge de la el secretul Răului, pe care nu a reușit să îl afle de la nici un supraviețuitor (al Holocaustului, se subînțelege, dacă facem abstracție de celălalt subtext, care vizează teroarea comunistă), cum îi explică el lui Marceline: „Când afli că există undeva un om care deține un mare secret, cum să nu te duci după el? Fiindcă am încercat într-o zi să-l aflu de la un supraviețuitor obișnuit și n-am reușit, știi de ce? [...] Ei vor să uite, toți supraviețuitorii marelui dezastru, ca să poată trăi”⁹. Altfel spus, Paulescu e chinuit de marea întrebare „cum a fost posibil?”. Cu talentul său de a pătrunde în tot soiul de medii și de a lega relații surprinzătoare (talent care îi face pe unii să îl bănuiască de spionaj), Paulescu, recomandându-se drept profesor de germană, reușește să pătrundă în colonia cu pricina, din localitatea Pabaco, condusă de un anume Schaeffer. Protagonistul descoperă aici (într-un peisaj ce amintește de un sat de câmpie românească) un univers concentraționar în miniatură, a cărui natură totalitară e însă bine mascată la exterior, nefiind pe deplin conștientizată nici în interior, de către victime. (E vorba, în principal, de victimele tinere, care sunt majoritare și care nu au cunoscut niciodată altă realitate decât cea din colonie.) Astfel, din frânturi de relatări și din o serie de indicii presărate în dialogurile personajelor se conturează imaginea unei comunități semi-militarizate, guvernate prin teroare, mai precis prin metodele consacrate de marile sisteme totalitare din secolul XX (nazismul și

⁹ Marin Preda, *Martin Bormann. Dramă în trei acte*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 14. În versiunea din *Gazeta literară* această explicație lipsește.

comunismul). Marin Preda le face inventarul cu o remarcabilă acribie, lipsită însă de ostentație: violența fizică și psihică, „tratamentele” chimice (administrare prin injecții) menite să anihileze orice formă de împotrivire, munca epuizantă, cu rol similar, izolarea, înfometarea (coloniștii mănâncă „arpacaș cu prune și carne”, or arpacașul era „meniul fix” al deținuților politici din închisorile comuniste românești), șantajul, delațiunea, crima, reeducarea prin tortură (numită de personaje, eufemistic, „îndreptare” sau „botez”) și între-tortura practică de victimele reeducării, transformate de călăii lor la rândul lor în torționari. Anumite secvențe evocă cu discreție experimentul de reeducare prin violență derulat între anii 1949-1952 în închisoarea de la Pitești, foarte puțin cunoscut la data apariției piesei în afara mediilor foștilor deținuți politici din epoca deșertă. Foarte edificatoare în acest sens e scena în care colonistul Winter e agresat de alți coloniști, din care voi cita doar finalul:

AL TREILEA COLONIST: [...] Winter, unde ai plecat? Treci înapoi, că peste un ceas trebuie să plecăm, treci și te odihnește! (*Intră Winter.*)

WINTER (*îngheț speriat*): Nu, că eu mă duc acum să-i spăl rufele domnului Joachim, nu mai merg la trestie. (*Coloniștii năvălesc asupra lui, îl apucă de picioare și îl întorc cu capul în jos, luându-i portocalele*).¹⁰

Altă secvență trimite la trauma colectivizării forțate a agriculturii (inițiată în România în 1948, după instalarea regimului comunist):

HANNA: [...] Aveam și o grădină mică, și ne-a luat-o când tata mai trăia, dar era bolnav, îl dureau rău capul și parcă ardea cămașa pe el.

– De ce îmi luați grădina? a întrebat tata. E a mea, eu am săpat-o și îngrijit-o, cine a hotărât să mi-o luați voi mie, nu e teren destul cât e pampa de mare?

PAULESCU: Și ce i s-a răspuns?

HANNA: Că așa a hotărât adunarea generală!¹¹

Reacția lui Paulescu la spusele Hannei, tânăra de care se îndrăgostește în colonie, lărgeste însă din nou sensurile piesei, căci Preda, așa cum am arătat anterior, nu se mărginește la denunțarea totalitarismului de stânga (ori a celui de dreapta), vizând experiența totalitară în ansamblul său: „Să știi că nu mai există grădini nicăieri, trebuie să le uităm!”. Replica lui are și un sens polemic în raport cu filosofia de viață a propriului tată (invocat de Paulescu în mai

¹⁰ *Ibidem*, p. 43.

¹¹ *Ibidem*, p. 58.

multe rânduri), relația dintre cei doi amintind întrucâtva de cea dintre Ilie Moromete și mezinul Niculae, celebrii protagoniști ai *Moromeților*:

„Cu tata mă înțelegeam bine, el nu cunoștea sentimentul ireversibilului, deși a trăit două războaie care l-au dislocat de două ori. La bătrânețe avea starea de spirit a celui care abia acum se pune, în sfârșit, și el pe trai! Ne mutasem la Avignon și cumpărasem o casă cu grădină. Se poate trăi într-o casă izolată la marginea orașului cu ajutorul unei grădini. Iată piatra de temelie a unei filozofii care de la Voltaire până azi constituie pentru majoritatea oamenilor soluția lucidă împotriva vicleniilor istoriei”¹².

Paulescu, în mod evident, nu face parte din această majoritate, care îl include pe tatăl său. El e pătruns, dimpotrivă, de „sentimentul ireversibilului” și nu crede că omul se mai poate refugia din calea istoriei, fentând-o: „Să știi că nu mai există grădini nicăieri, trebuie să le uităm!”. Acest sentiment al ireversibilului încercat de protagonist trebuie pus în legătură cu altă constatare a sa, extrem de gravă, legată de mutația, aparent fără întoarcere, suferită de condiția umană în urma experienței totalitare. Marea scenă a confruntării lui Paulescu cu Schaeffer, adică cu presupusul Martin Bormann, are drept temă exact mutația pomenită – de ce, cum a fost ea posibilă?, sunt întrebările care îl frământă pe Paulescu și în legătură cu care încearcă să smulgă un răspuns de la Schaeffer. Mai pertinente decât răspunsurile evazive ale lui Schaeffer („Nu există răspuns. Nimeni nu poate să prevadă ce se întâmplă în clipa când descătușează anumite forțe”¹³) sunt însă chiar diagnosticele lui Paulescu:

PAULESCU: Domnule Schaeffer, în istoria războiului vostru n-am găsit nici o luptă, numai exterminări. Când a început adevărata luptă, ați pierdut. [...] Înaintea voastră, omenirea se salva contemplându-și zguduită tragedia, și omul se oprea pe marginea abisului cruțându-l pe viteaz, sau ocrotind cu prețul propriei vieți pe femeii sau pe copii. Războiul apărea atunci în conștiință ca o fatalitate care pune pe moment stăpânire pe popoare și se aștepta sfârșitul ca pe-o eliberare. Sfârșitul războiului vostru însă... Vezi... Persistă îndoiele... Aici s-a produs ceva... După ce ați pierit, a rămas în urma voastră dubiul... Există totuși hotare pe care omul credea că nu le poate trece, și de fapt le trece... [...]

În țara de origină a tatălui meu, în secolul trecut, nu s-a găsit odată în Valahia un călău care să execute o sentință. A fost scos din adâncurile ocnei un condamnat pe viață, căruia i s-a promis libertatea dacă devine el călău. A

¹² *Ibidem*, pp. 17-18.

¹³ *Ibidem*, p. 64.

refuzat! Acum omenirea e plină de călăi! Nu sunt atâția vinovați câți călăi stau gata să-i ucidă.¹⁴

Experiența totalitară a dus, așadar, la degradarea fără precedent a umanului, a forțat limitele răului până dincolo de ceea ce era înainte omenește de conceput, observă Paulescu. Iar propria experiență din colonie îi confirmă altă constatare extrem de gravă, și anume aceea că fenomenul totalitar e oricând și oriunde reproductibil. E concluzia pe care i-o comunică Marcelinei la întoarcerea sa în Franța:

PAULESCU: N-am putut să bănuiesc că se pot naște pe pământ astfel de forme de viață, în care amenințarea pierderii libertății să plutească deasupra oamenilor ca un blestem! Sau, mai bine zis, am bănuir încă înainte de a pleca de-aici, dar am vrut să văd cu ochii mei cum se petrece! Nu speram să pun eu mâna pe Martin Bormann!¹⁵

Povestea nefericită de iubire dintre Paulescu și Hanna Hecker are rolul să ilumineze un alt aspect al fenomenului totalitar, și anume problema rezistenței, a atitudinii pe care trebuie să o adopte omul în fața proliferării răului. Hanna e o fată extrem de frumoasă, care e ocolită însă de toți băieții pentru că a pus ochii pe ea temutul Holtz, cel care pune în aplicare frecvențele „corecții” fizice aplicate membrilor coloniei, încarnare a „spiritului primar agresiv”¹⁶. Într-un interviu despre volumul al doilea al *Moromeților* acordat lui Eugen Simion pentru *Gazeta literară*, Marin Preda, vorbind despre „reprezentarea existenței țărănești” în operele sale, atrăgea atenția asupra faptului că și în piesa *Martin Bormann* „există o eroină, țărancă, îngrijorată de viitorul ei într-un sat în care se petrec niște lucruri dintre cele mai stranii”¹⁷. Această eroină, numită de Preda, nu poate fi decât Hanna, fiica colonistului deposedat cu sila de „grădina” sa din voința „adunării generale”. (De altfel, limbajul Hannei și al altor coloniști, precum și reacțiile lor, sunt specifice mediului rural atât de familiar lui Preda.) Ea îi povestește lui Paulescu că a fost

¹⁴ *Ibidem*, pp. 65-66. În versiunea din *Gazeta literară* al doilea paragraf din cele trei citate („Înainte voastră, omenirea se salva...”) lipsește.

¹⁵ *Ibidem*, p. 73. În versiunea din *Gazeta literară* această explicație lipsește.

¹⁶ „Spiritul primar agresiv și spiritul revoluționar” e titlul unui celebru articol inclus de Marin Preda în volumul *Imposibila întoarcere*, din 1971.

¹⁷ „Dialog: Marin Preda-Eugen Simion. Cu autorul «Moromeților» despre posibilitățile romanului”, în *Gazeta literară*, XV, nr. 3 (794), joi, 18 ianuarie 1968, p. 1.

îndrăgostită în trecut de Wilhelm, un băiat orfan care a crescut în colonie alături de ea, dar care a devenit de nerecunoscut – complet obedient – după ce, la împlinirea vârstei de douăzeci de ani, Holtz i-a aplicat și lui „botezul”, o bătaie ce l-a transformat într-o legumă, în neom. Întâmplarea i-a trezit Hannei aversiunea pentru tinerii din colonie, din cauza lipsei lor de reacție, de împotrivire la silniciile lui Holtz:

HANNA: [...] I s-a întâmplat și lui [Wilhelm] «să-l boteze» Holtz. Cică nu se putea, împlinea douăzeci de ani, își mai băteau și joc! Da' mi-e necaz că el știa, și înainte să-i dea Holz una și să-l arunce jos, parcă râdea, nu știu ce era în capul lui, credea că dacă îl vede Holtz așa zâmbind, o să-l lase în pace. Fiindcă pe unii îi lasă... Dar și ăia... (*Gest.*) Și de-atunci nu-mi vine să mai schimb o vorbă cu nici unul, mă uit, și când le văd câte-un dinte lipsă, parcă le văd fața strivită și zic că mai bine rămân fată mare decât să mă sărut cu vreunul.¹⁸

Lui Paulescu însă Hanna nu îi rezistă, dar, temându-se pentru viața lui, îi dăruiește un cuțit, cu care să se apere atunci când va fi atacat de Holtz. Ea știe că primejdia e iminentă, însă Paulescu pare să o ignore. El aruncă cuțitul, motivându-și gestul printr-o anecdotă cu tâlc, despre un filozof care, agresat odată pe drum, a refuzat să riposteze: „De ce, a zis filozoful, dacă m-ar fi lovit tot așa un măgar cu copitele, ar fi trebuit să-l dau în judecată? Așa și tu, dacă o să-mi dea măgarul de Holtz câțiva pumni, să scot cuțitul și să-l omor?”¹⁹. Fata e exasperată de aparenta lipsă de mobilizare a tânărului, însă Paulescu o liniștește, asigurând-o că nu e „chiar așa de slab”. În realitate, el a renunțat la cuțit pentru că ține într-o ascunzătoare un revolver. Atunci când inevitabilul se întâmplă și e atacat de Holtz, Paulescu – deși lovit și pus la pământ de trei ori la rând – încearcă cu insistență să prevină escaladarea conflictului printr-o serie de avertismente care nu reușesc decât să stârnească ilaritatea coloniștilor adunați împrejur. Holtz, complet surd la vorbele lui, îl pune și a patra oară la pământ, iar Paulescu nu se mai poate de data aceasta ridica. Totuși, în clipa în care rivalul său îi strivește figura cu talpa, cu aerul că o face „pentru totdeauna”, smulgând un țipăt de groază din partea Hannei, Paulescu reușește să scape și să țâșnească în picioare. El scoate revolverul și îl împușcă pe Holtz, după care concluzionează:

¹⁸ Marin Preda, *Martin Bormann*, pp. 49-50.

¹⁹ *Ibidem*, p. 59.

Adesea, ca în cazul piesei *Artur, osânditul*, conflictul și trama epică par simple consecințe ale vorbăriei exuberante, conținând aleatorii schimburi de replici care creează și întrețin tensiunea dramatică. Astfel, aici condamnatul la moarte Artur își terorizează și victimizează propriul călău, pretinzând întreg ritualul medieval al unei execuții fastuoase, cu covor roșu, grătar sub „buturuga regulamentară”, toboșar, trompeți, public... Guvernatorul însuși va rosti un discurs encomiastic la adresa osânditului. În ciuda recunoașterii publice dobândite, capul lui Artur va cădea implacabil, rostogolindu-se „ca în filmele desuete, proaste, de groază”. *Artur, osânditul*, subintitulată mascaradă, este o farsă tragică ce poate fi citită drept un fel de *Le Roi se meurt* a lui Matei Vișniec. La fel ca în capodopera dramatică ionesciană, oroarea morții nu poate fi exorcizată prin ritualul thanatic pus în scenă, iar luxul sau sobrietatea ceremonială care înconjoară extincția nu fac decât să-i sublinieze inevitabilitatea.

Buzunarul cu pâine, o piesă într-un act, este tot o mascaradă a verbozității incontinentă a celor doi interlocutori anonimi, Bărbatul cu baston și Bărbatul cu pălărie. Referentul pseudo-dialogului lor în fața unei fântâni părăsite pare să li se fi șters din memorie, încât tensiunea spre un posibil sens rămâne artificială, stârnită fiind doar de farsa verbiajului:

BĂRBATUL CU PĂLĂRIE: Sadici! BĂRBATUL CU BASTON: Absolut.
BĂRBATUL CU PĂLĂRIE: Sadici și lepădături ordinare. BĂRBATUL CU
BASTON: Scursuri. BĂRBATUL CU PĂLĂRIE: Absolut. BĂRBATUL CU
BASTON: Nu se face așa ceva. Orice, numai așa ceva nu. BĂRBATUL CU
PĂLĂRIE: Sigur că nu se face.

După cum cei doi aruncă bucăți de pâine unui câine căzut în fântână, de la un alt etaj al universului o mână nevăzută le va arunca și lor la rându-le bucăți de pâine, pentru ca în așa-numita „variantă de continuare” propusă de autor piesa să se încheie cu o parodie de viziune mistic-arhetipală în care toate treptele cosmice comunică într-o rugăciune și adorare: „Lumina celestă inundă pe verticală toate etajele universului. Un început de muzică de catedrală care crește maiestuos”. Adevărații protagoniști ai pieselor lui Vișniec nu aparțin unui regn clar definit, având deopotrivă caracteristici antropomorfe, zoomorfe sau mecanomorfe (precum ființele unicelulare sau ploaia-animal din *Teatru descompus*). În opinia milostivilor aruncători de pâine din *Buzunarul cu pâine*, nu e deloc sigur că ființa misterioasă din fundul fântânii e chiar câine, ei presupunând până și posibilitatea ca locuitorul fântânii să fi dorit să se sinucidă

– interlocutorii susțin de altfel o grotesc-umoristică polemică despre posibilitatea ca animalele să se sinucidă la rândul lor, după exemplul oamenilor.

În piesa intitulată, pirandellian, *Bine mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu' întâi*, personajul principal al scenariului metateatral este o groapă neîncadrabilă unui regn anume, o groapă care cântă, are stări de spirit schimbătoare, e când tandră și maternă, când agresivă și cu impulsuri carnivore. În *Groapa din tavan*, în schimb, groapa deschisă în tavanul unei pivnițe adăpostind doi vagabonzi poate fi interpretată ca o metaforă a vidului de transcendență, sub zodia căruia destinele meschine ale antierilor lui Vișniec se resimt de un lirism al inutilității și disperării existențiale. Paraschiv și Macabeus orbesc și surzesc pe rând, își pierd atributele umane, fiind în cele din urmă împușcați de Soldatul bine echipat. Finalul, ca-ntr-o postmodernă parodie a senzaționalismului macabru al goticului, tinde parcă spre inducerea unei stări de catharsis negativ: peste cadavrele în sânge, se înalță o melodie tot mai puternică, „triumfând peste specia umană”. Tema beckettiană a așteptării mortificatoare și angoasante, prezentă și în piese ca *Angajare de clovn* și *Ușa*, este reluată în *Și cu violoncelul ce facem?*, în care reapare, conotat negativ, motivul muzicii ca preludiu, sublim și grotesc deopotrivă, al morții. Refugiați din fața unei bacoviene ploii apocaliptice într-o sală de așteptare, Bărbatul cu ziarul, Bătrânul cu baston și Doamna cu voal (devenind Doamna cu violoncelul) comit o crimă – motivul criminalului revine frecvent la dramaturgul optzecist –, exasperați fiind de armoniile elevate stârnite de Bărbatul cu violoncelul. Virtuozul este lipsit de posibilitatea sau de dorința vreunei comunicări cu semenii și absorbit într-un chip care se va dovedi a-i fi fatal doar de muza sa elitistă. Cei exasperați, în echilibrul lor precar, de o artă pentru ei inaccesibilă, omoară artistul aruncându-l afară în ploaie, thanaticul fiind legat așadar de un spațiu incert, deschis, itinerant. *Călătorul prin ploaie* este o fantezie poetică despre eșecul visului bovaric în atingere cu sordidul cotidian. În gara părăsită în care enigmaticul Călător prin ploaie ajunge, Șeful gării, Casierul și Hamalul, și nu mai puțin ingenua Ioana, în fond o complice a celorlalți, ascund sub blazarea și inerția lor un trecut dubios, lăsând să se ghicească că ar fi comis o serie de crime asupra precedentilor călători prin ploaie. Teatrul parabolic și abstract al lui Matei Vișniec tinde, după cum mărturisește scriitorul însuși, spre îmbinarea grotescului cu poeticul. Plasată sub zodia unei metafizici a

misterului, această dramaturgie părăsește paroxismele avangardiste ale lui Ionesco, dar și tragismul absurd al lui Beckett, pentru comicul gratuit al vorbăriei alienante – pe filieră caragialiană –, combinată cu răceala estetizantă și cu o paradoxală fantezie feeric-macabră în linie urmuziană.

Chei parabolice, urme textualiste

Farsele tragice ale lui Vișniec fac nu o dată dovada dezinvolturii autorului optzecist în a experimenta și inova în perimetrul speciilor și al categoriilor estetice consacrate. *Păianjenul în rană*, de pildă, este subintitulată „schiță dramatică”, propensiunea lui Vișniec înspre proza cu valențe dramatice și nu o dată filmice, ca la Julio Cortázar, combinându-se și cu nelipsitul lirism, unul când ironic, când tandru-comprehensiv la adresa personajelor sale. Alegorie a răstignirii christice (figura chistică fiind invocată prin denumirea perifrastică Cel rănit sub coastă), *Păianjenul în rană* este o parodie a scenei biblice a lui Iisus răstignit între cei doi tâlhari, semnul demonologic, de o ironie bulgakoviană parcă, al păianjenului din rana crucificatului marcând degradarea în derizoriu a mitului chistic, iar grotescul înlocuind sublimul îndeobște asociat stării de sacru. O altă „schiță dramatică”, *Omul care vorbește singur*, pare un ingenios experiment în direcția unei poetici a formelor dramatice fixe. Simetria tematică se reflectă în aceea formală a celor două părți perfect egale ale construcției dramatice. Structura „schiței” este speculară, prima secvență oglindindu-se în negativ, deopotrivă ca dispunere conflictuală și conținut, în cea de-a doua, ambele constituind un mic eseu dramatic despre relația dihotomică (și, paradoxal, reversibilă) feminitate – masculinitate, călău – victimă, stăpân – slugă, regizor – actor etc. În interiorul celor două cupluri prezumtive, proiectate în chip bovaric (F1 – Femeia 1, și B1 – Bărbatul 1, și, respectiv, F2 – Femeia 2, și B2 – Bărbatul 2, aceștia în calitate de complici sentimentali ai primilor), scenariul fantasmatic al unei mari iubiri ratate este înlocuit cu fantasmele de putere ale lui F1 și, respectiv, B1, fiecare dintre ei complăcându-se în a se imagina în postura de călău, stăpân, ori „regizor” al existenței celuilalt. În farsa absurdă intitulată *Dinții* reîntâlnim, ca în *Trei nopți cu Madox* sau în *Sufleurul fricii*, atmosfera morbidă parodiată, specifică goticului postmodern, personajele fiind morți-de-vii ori thanatice marionete ce amintesc

straniile scenarii de un umor escatologic ale lui Tadeusz Kantor. Grotescul marionetizării viului este amplificat prin condiția ontologică imprecisă a personajelor, menită să inducă cititorului o angoasă a incertitudinii și neliniștii privind propria condiție. Reversibilitatea relației călău – victimă (prezentă altă dată într-o piesă precum Artur, osânditul) revine în *Dinții*, cu o notă de ironie ori chiar batjocură transcendentală de astă dată: cei doi cumpliți jefuitori de cadavre se regăsesc în ipostaza finală de strigoi, ei fiind cei jefuiți de către Soldat până la urmă, la rândul-le, de... viață. Iar ambiguitatea ori chiar aparenta gratuitate semantică a replicilor, umoristice și morbide în același timp, plasează textul dramatic al lui Matei Vișniec în descendența paradoxalei feerii macabre a prozei kafkiene, și deopotrivă a celei urmuziene:

PRIMUL: Sunt ușor ca un fulg. Parcă nici nu mai am brațe [...] AL DOILEA:
Nu mă doare nimic... Uite, îmi mușc buza și nu curge nici o picătură de
sânge... PRIMUL: Al dracului! Oare ce ne-o fi furat ăsta?

O altă farsă gotică e *Apa de Havel*, elementul de parodie a unui scenariu polițist clasic rezidând în inversarea rolurilor criminal – victimă: Sinucigașul venit să-și cumpere arma ori otrava care să-i fie fatală îl omoară în chip surprinzător, în final, pe Vânzătorul de arme, sperând în zadar că va fi ucis la rândul-i de mașina care-i pedepsește pe ucigași... În *Ușa*, ca de altfel și în *Angajare de clown*, așteptarea alienantă în anticamera morții este evocată cu accente grotești și lirice totodată, lirismul fiind acum unul al gratuitului existențial, încărcat de tristețe metafizică. Presimțirea terorii și chiar a extincției face ca infrapersonajele – mai degrabă niște apariții unidimensionale, depersonalizate – aflate în fața teribilei uși, o altă kafkiană Poartă a legii parcă, să devină de o politețe excesivă unele față de altele, căci există, cum spune P1, o „etică a sălilor de așteptare”. P2 în schimb pretinde morții impersonale (devenită la Vișniec, din prag metafizic al trecerii, mai mult o chestiune administrativă, medicală, o operație aseptică, ca la Dürrenmatt în *Fizicienii*) un „fior uman”: „Mă gândeam la partea cealaltă, la... Aș fi vrut ca totul să fie mai uman...”, pentru ca același P2 să remarce cu o timiditate a propriei angoase, mai apoi: „Nu vi se pare că miroase puțin a formol?”

În scenariul dramatic *Spectatorul condamnat la moarte*, impregnat de un ostentativ iz pirandellian încă din titlu, Matei Vișniec prelucrează motivul

Să nu privești înapoi

textualist, prezent cu precădere în proza românească optzecistă, al vieții care urmează un text pre-scris:

ACUZATORUL: Chiar credeți că tot ceea ce suntem noi capabili să spunem este deja scris? [...] Că tot ceea ce putem noi face și gândi până la capătul zilelor noastre este deja scris?

Țara lui Gufi părăsește manierismele textualiste specifice în mare parte congenerilor optzeciști ai lui Vișniec, această piesă în 3 acte fiind în fond un fermecător basm dramatic, am spune, care se resimte de voluptatea jocului lexical al autorului *Cuvintelor potrivite*, ca și de tot pe atât de argheziana „copilărire” tematică. Astfel, pentru Iola și Robderouă descoperirea mirificelor culori – până nu de mult ascunse vederii în parabola țară totalitară a orbilor – este concomitentă inițierii erotice. Un alt protagonist „copilărit” prin simpatetica ironie auctorială, bufonul rege Gufi, caricatură a unui dictator de tip Ubu, se complace în pitorescul limbajului interlop:

GUFİ: Vreau să râd, mă, tălâmbilor! [...] Mă, ciungupungilor! Ziceți ceva... (Gufi începe să plângă.) Nu mă lăsați așa, mă! Nu mă lăsați baltă, mă, ciufuceilor!... Zăbăucilor...

Alteori, în aceeași piesă, Matei Vișniec conferă textului un lirism dramatic sui-generis, recurgând la formulări poetice cu topică inversă și cu inflexiuni de verset biblic:

ALT CURTEAN: Mai bine să facem oarece post și mai cu izbândă vom ieși...
[...] AL TREILEA CURTEAN: ...că mai de ispravă vom fi stând smirnă și ascultând pașii lui decât boncăluind și lăsându-l pe el să asculte pașii noștri...

Dar poate cel mai simptomatic mod de a experimenta creator în sfera limbajului dramatic și a construcției personajului este, la Matei Vișniec, acela al descrierii apofatice, protagoniștii săi, descinși din figurile impersonale și interșanjabile ale teatrului absurd, neavând vreun conținut ontologic anume: „ZENO: N-are înfățișare, n-are glas, nu bea, nu mănâncă, nu pășește, nu lasă urme [...]”.

Criticul Bogdan Crețu consideră că metafora orbirii era „suficient de sugestivă pentru lectorii cenzurii comuniste, specializați în descoperirea unor aluzii mult mai opace decât cele cuprinse în textul lui Vișniec, pentru a fi

Marian Popescu

Dramaturgia de dinainte de 1989, azi

Mărturisesc că am primit cu reticență invitația lui Liviu Malița privind re-lectura unei piese de dinainte de 1989 despre care aş putea crede că „rezistă” și azi. În ce mă privește, acceptând, totuși, mă pun singur într-o situație ciudată. Cum? Câteva explicații, pe *fast-forward*.

1. Sunt unul dintre (foarte) pușinii care au publicat o carte numai despre dramaturgia română. A apărut în 1987, la Editura Eminescu. Titlul: *Teatrul ca literatură*. Era o pledoarie pentru statutul literar al piesei de teatru și pentru statutul de autor al dramaturgului. Ca și în alte articole, de dinainte și de după această carte, voiam să atrag atenția asupra vulnerabilității teatrului românesc exact în ce privește componenta sa *scrisă*: dramaturgia. Pe atunci, nu existau cursuri de scriere dramaturgică, nu exista practica lucrului în comun, autor-regizor-actori, nu exista funcția de *dramaturg* în teatre. Autoritățile ideologice nu permiteau pur și simplu acest lucru. În Polonia, însă, în aceiași ani '70-'80, lucrul era posibil. Am aflat târziu cum.
2. Insistența mea venea și ca răspuns la cenzura dură aplicată textului pentru teatru. Am recurs la „jocuri cu mai multe strategii”, pentru a face ca această insistență să însemne ceva. M-a și costat.
3. După 1989, am creat și organizat primul concurs de piese de teatru, prin UNITER. Scopul era să stimulăm producția de texte originale. În timp, ceea ce știam, s-a confirmat: i se reproșa concursului că piesele câștigătoare nu sunt *jucate* (de fapt, majoritatea au avut versiuni scenice, dar fără impact), că multe sunt *proaste* sau *slabe*. Am invitat, în jurii, cronicari, critici de teatru, regizori. De la un moment dat, m-am îndepărtat de concurs.

4. În primii ani după 1989, am organizat, prin UNITER, primele proiecte teatrale bilaterale cu Marea Britanie, unde o componentă era dramaturgia. Acei primi ani, când am construit UNITER-ul (1990-1994), părea că totul e posibil. Treptat, în ani, practicieni mult mai tineri decât mine au parcurs experiențe de formare și de creație semnificative în zona scrisului pentru teatru. Azi, ideea că teatrul „nu este literatură” pare să fie un bun comun. Deși...
5. Tot la UNITER, am înființat, în 1993, prima editură exclusiv de teatru, UNITEXT, cu colecții și serii, antologii dedicate autorilor români. Aici a apărut/apare și piesa câștigătoare a concursului „Piesa anului”.
6. Am funcționat, înainte de 1989, de la un moment dat, nu numai ca un critic teatral, dar și ca apărător mai ales al generațiilor mai tinere de regizori, în mod special, adică în zona unde cenzura dădea atacurile cele mai dure. Situația dramaturgului era dramatică, pentru că cenzura erape viu, cu textul în față, între cenzor și scriitor. Texte de Marin Sorescu, Ion Băieșu, Dumitru Solomon, Teodor Mazilu sau chiar D.R. Popescu (care nu obiecta deloc, se pare) au fost subiectele „războiului” rece (de fapt, era chiar fierbinte!) între ideologic, propagandă, teatre și scriitor. De multe ori, piesa suporta *dubla cenzură*: prima oară, la aprobarea textului ca...literatură, apoi ca „text în spectacol”. Nu odată ce trecea de prima cenzură, nu era admis la a doua. Cei care s-au ocupat de cenzură (în teatru), după 1989, știu despre asta. Am realizat, de altfel, primul studiu, la noi, despre relația teatru-cenzură, în 1994, ca parte a proiectului „The Dissident Muse”, organizat de Institutul Olandez de Teatru, al cărui director, Dragan Klaic, urma să-mi devină prieten apoi.

OK. *Back to business*. Cu un bemol: re-lectura pieselor de dinainte de 1989 ar fi bine să fie făcută (și) de *regizorii de teatru*. Criticii pot aproxima, pot greși. (Dar n-ar admite asta!)

Autorii dramatice selectați de mine pentru cartea din 1987, cei pe care „pariam” literar la acea vreme, cei pe care i-am susținut, au fost șapte, „cei șapte magnifici”, în lectura mea de atunci: Romulus Guga, Teodor Mazilu, Gellu Naum, D.R. Popescu, Alexandru Sever, Dumitru Solomon și Marin Sorescu. După primul capitol al cărții, teoretic, intitulat „Mic tratat despre riscuri sau Teatrul ca literatură” (unde partea a doua indica un drum, „De la

citire la teatru”), i-am pus pe cei șapte sub genericul indicativ „Mărturii ale timpului care trece. Eseuri dramatice”. Eram conștient că textul dramatic era perisabil, dintr-un punct de vedere, dar „rezistent”, din alt punct de vedere.

Primul care mie îmi mai spune *ceva* azi este Teodor Mazilu, cu *Acești nebuni fățarnici*. E un bestiariu al ipocriziei, cu personaje ca variante moderne ale acelor *morality plays* din perioada medievală. Un teatru de replică, cu schimburi dialogale care, într-o gândire regizorală din cultura digitală, ar putea să se adreseze direct publicului. Să-l ia complice la imensul spectacol al ipocriziei, *ipocrizia disperării*, ca să preiau titlul unui volum de eseuri al dramaturgului. Dramaturgul fixează câteva *caractere*, Iordache, „un bărbat care vrea să petreacă bine și să moară în somn”; Camelia, „o femeie care distruge moralul bărbaților”; Silvia, „o femeie care reface moralul bărbaților”; Adam, „un bărbat incoruptibil”; Dobrișor, „un individ dubios”; Sublimul în caz de forță majoră; Bărbatul cu capu-n nori; O lichea întârziată – care devine, la o adică, al doilea incoruptibil. Dialogul cultivă formulări paradoxale, gen: „deși nu ai nimic deosebit, ai totuși un ce anume”; „vara sunt ocupată cu străinii, dar iarna te-aș iubi sincer”; „aș vrea să fiu cutremurat de miracolul existenței, anafura ei de viață”; „Nu vrem să fim fericiți! Avem și așa destule necazuri”; „Singurii bărbați care au mai rămas suntem noi, femeile” ș.a.

Construcția piesei e, desigur, mai puțin „dramatică”, dar replicile care stabilizează situațiile personajelor, întâlnirile lor, drumul în Rai și, apoi, revenirea pe pământ, cu „revelațiile” privind propria umanitate, toate conturează o geografie a umanului care nu ne e străină nici azi. Piesa intră într-o subtilă relație cu *Proștii sub clar de lună*, ambele fiind de pe la jumătatea anilor '60, când absurdul din teatrul occidental al deceniului anterior stimula apariția unei replici consistente prin absurdul teatrului din Europa Centrală și de Est.

Întâlnindu-l odată pe Martin Esslin, după 1990, l-am întrebat cum ar privi traducerea în română a celebrei *Teatrul absurdului*? M-a privit și mi-a spus că celebrul concept poate să nu mai fie de actualitate acum. După cum vedem, și cărți de critică precum aceasta sau, la fel de celebra *Shakespeare, contemporanul nostru* (Jan Kott), ar putea/trebuia re-citite acum ca și exercițiul acesta al re-lecturii pieselor de odinioară. Exercițiul are, fără îndoială, valoare: ne face să „vedem” viața literaturii, a dramaturgiei, a criticii ca o dinamică specială a ideilor în relație cu timpul lecturii. Ce mi se pare aici relevant, de neocolit, e faptul că nimeni nu poate ști *ce a vrut să „spună” autorul*. De aceea, re-lectura

Visky András

Dramaturg pentru folosul comunitar

Viziunea dramaturgului, care este marcată de atitudinea „include-mă afară”, devine piatra de temelie a relevanței sociale.

Bernd Stegemann¹.

Dramaturgia: natura absenței

Harag György, cel care a impus o direcție modernă teatrului maghiar din România, într-un sens estetic, și s-a aflat într-un permanent dialog cu linia progresivă a teatrului românesc, a arătat un real interes și deschidere în raport cu textul contemporan. Atât de mult încât, la o retrospectivă a operei sale, marca definitorie a operei lui regizorale poate fi considerată descoperirea și punerea în scenă a textelor contemporane. Și, deși îl asociem cel mai bine cu spectacolul său testamentar *Livada de vișini*, care este considerat o capodoperă², este important să subliniem că mulți dintre contemporanii săi, datorită încurajării lui Harag, și-au îndreptat atenția înspre scriitura dramaturgică și astfel au fost create direcții dramaturgice semnificative, toate ca urmare a muncii sale. Numele lui Sütő András este inseparabil de cel al lui Harag – și nu invers! –, iar János Székely, care și-a scris textele folosind iambul, a ajuns totuși la succes utilizându-i propunerile stilistice inovatoare. Lui Harag i se datorează prezentarea în premieră a textelor lui Andor Bavaria, László Csiki, László Lőrinczi și Géza Páskándi, dar și reprezentarea, la Teatrul din Novi Sad, a absurdului de tip beckettian a textului *În stație* aparținând celui care a câștigat

¹ Bernd Stegemann: *On German dramaturgy*. In: Magda Romanska (editor): *The Routledge Companion of Dramaturgy*. Routledge, London and New York, 2015, p. 47.

² Părerăa lui Tamás Gajdó: „Paradoxul sfâșietor al operei lui Harag György este că s-au scris mult mai mult despre ultima sa realizare, premiera spectacolului de la Târgu Mureș, *Livada de vișini* de Cehov, decât despre producțiile sale anterioare”. Gajdó Tamás: *A színház titkát kereste*. In: Kovács Örs Levente (váll., szerk.): *Át akarta ölelni az egész világot. Harag György színháza*. MMA, Budapest, 2020, p. 10.

ulterior Premiul Nobel: Kao-Hsing-chien. Pe lângă lucrările contemporane, și-a pus în scenă și propriile sale dramatizări (romanul *Dulce Anna* al lui Dezső Kosztolányi). Cu toate acestea, nu regăsim dramaturgul la scenă într-o perioadă în care cuplurile de regizori-dramaturgi au definit spectacologia europeană. Pe de altă parte, dacă comparăm textele pieselor lui Harag György cu drama canonică, putem descoperi diferențe semnificative.

Harag György a funcționat ca dramaturg al propriilor sale spectacole, la fel ca mulți dintre contemporanii săi maghiari, în perfectă cunoștință a faptului că teatrul este arta politică a auto-reflecției sociale, ca atare trebuie să vorbească despre prezent chiar și într-un mediu politic care și-a dezvoltat critica socială prin metode caracteristice serviciilor secrete, prin cenzura controlată de instituții și a fost urmărită prin mijloacele statului polițienesc. Desigur, nu există nicio îndoială că Harag cunoștea tradiția hamburgheză a dramaturgiei³. Opera lui Lessing a fost profund împământenită în practica teatrală maghiară. De exemplu, știm din surse sigure că Madách Imre, autorul „Faustului maghiar” intitulat *Tragedia omului*, l-a citit pe Lessing și astfel, în deplină cunoștință a ideilor teatrale moderne din vremea sa, a creat poemul dramatic devenit clasic, tradus și jucat în mai multe limbi și nu doar în teatrele europene.⁴

Dramaturgia: o oglindă istorică

Munca dramaturgului se bazează pe cunoscuta „foaie” a lui Gotthold Ephraim Lessing intitulată *Dramaturgia de la Hamburg*. Periodicele publicate între 1767 și 1768 definesc spectacolul teatral ca arta reprezentării adecvate a unui text dramatic, care, deși se raportează la opera autorului dramatic, este „temporară”, și trebuie să scape de legile funcționării pieței cât mai curând posibil și de care ar trebui să beneficieze comunitatea: „scuțiți actorii de dificultățile de a lucra pentru propriile pierderi și profituri”, citează Lessing în

³ Visky Andras: *A dramaturg. Hermész példája*. In: *Írni és (nem) rendezni*. Koinónia, Kolozsvár, 2002.

⁴ În 1975, Harag György a pus în scenă poemul lui Madách la secția maghiară a Teatrului Național din Târgu Mureș. Ultima producție a piesei (3 martie 2020) poartă numele lui Silviu Purcărete, spectacol regizat la Teatrul Csíky Gergely din Timișoara. v.: Visky András (editor): *Az ember tragédiája / Tragedia omului / The Tragedy of Man*. Koinónia, Kolozsvár, 2021.

propunerea *Proclamației*⁵ lui Schlegel, cea care a pus bazele modernizării și creșterii spectaculoase a teatrului danez. Importanța *Dramaturgiei de la Hamburg* în cultura occidentală este încă evidentă, dar, din punctul nostru de vedere, am sublinia că opera lui Lessing ca „primul dramaturg” al culturii occidentale a definit timp de multe secole rolul dramaturgului, care, ca teoretician al teatrului și ca eminență cenușie, formează puntea de legătură între scriitor, textul dramatic, spectacolul, discursul (discursurile) estetic(e) existent(e) și, foarte important de subliniat, publicul.

Relația dintre piesă și textul spectacolului, precum și munca dramaturgului în sensul tradiției lessingiene pot fi rezumate după cum urmează pe domenii de activitate:

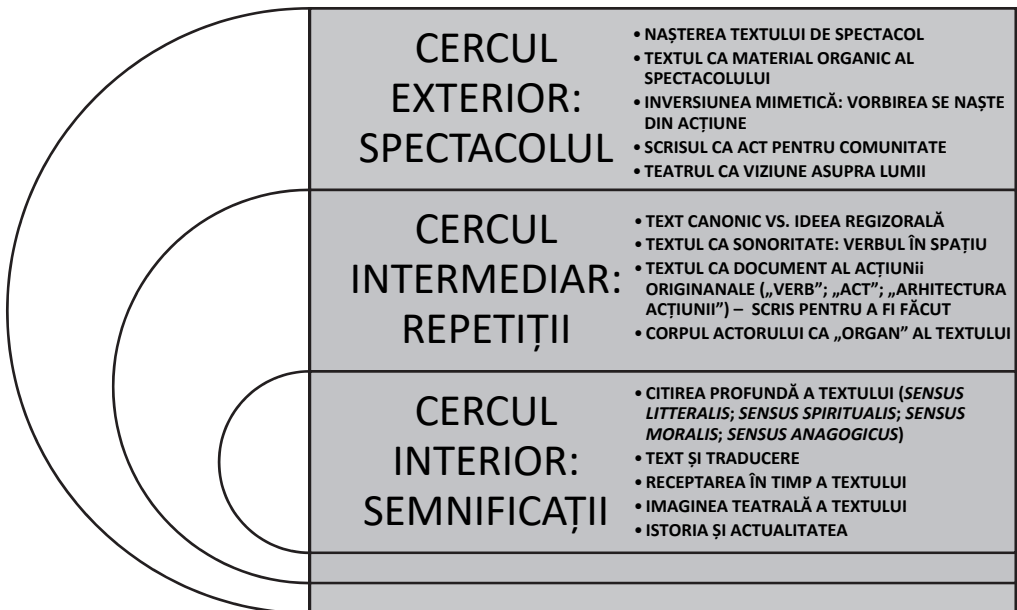


Figura 1. Relația dintre textul dramatic și textul spectacolului în tradiția lessingiană

Impulsurile inovatoare ale modernității teatrale au necesitat spațiu liber pentru experimente. Este, de aceea, plauzibil ca modelul teatrului național contemporan – și modelul istoric urban (*Stadttheater*) – să nu fi avut defel în vedere un sistem conservator, rigid, de tipul instituțiilor muzeale, ci, dimpotrivă, au încurajat inovarea și au instituționalizat dreptul la lipsa

⁵ Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgi dramaturgia* (1767-1768). In: *Válogatott esztétikai írások*. Gondolat, Budapest, 1982. pp. 378-379.

succesului și chiar la eșec, precum și la dezbaterile estetice relevante. Este grăitor că Lessing implică și publicul emergent în această dezbatere. *Dramaturgia Hamburgheză* scrie, în primul său număr, că publicul nu poate avea dreptate în orice privință, că se așteaptă, din partea sa, la deschidere și autoreflexivitate; nu doar spectacolul, ci și publicul poate eșua, suntem cu toții nepregătiți în comparație cu noile propuneri dramaturgico-estetice: „și cine este dezamăgit în așteptările sale, să se gândească puțin la natura așteptărilor sale”.⁶

Conform atitudinii lui Lessing, comportamentul critic joacă rolul principal în fundamentarea operei dramaturgului, ceea ce înseamnă atât armură teoretică, cât și diferență medială. În sens clasic, rolul dramaturgului poate fi împărțit în patru domenii separate de activitate, bineînțelese strâns legate, care nu există în sine, ci vizează nașterea unui spectacol teatral și apoi interpretarea critică a acestuia. Fiecare dintre domenii este întrupat într-un dialog continuu în teatru. În cuvintele lui Lessing: „Această dramaturgie va explica în mod critic fiecare piesă de pe scenă și va monitoriza fiecare pas, atât al artei poetului, cât și al actorului”.⁷ Prin urmare, cele patru domenii de activitate ar fi: 1. considerație critică (recepție, încurajarea dialogului social); 2. problema interpretării dramelor (text literar); 3. limba piesei de teatru; 4. creșterea relevanței sociale directe („aici”).

Dramaturgia de la Hamburg și, parțial, bogatele activități teoretice și practice ale lui Goethe la Weimar, oferă un model istoric al operei dramaturgului, fără de care este imposibil de înțeles condiția și problemele autodefinitorii ale dramaturgiei contemporane, în special într-o cultură teatrală precum cea românească, ce nu a integrat lingvistic tradiția teatrală germană și, prin urmare, nu are niciun cuvânt care descrie sfera de activitate a dramaturgului.

Interpretarea tradiției lui Lessing este complicată de circumstanța specială conform căreia teatrele românești nu recunosc oficial profesia dramaturgului; cel mult se pot limita la o definiție mai generală („consilier artistic”), conform denumirilor oficiale ale profesiilor (COR 2021), structura instituțională nu permite însă angajarea dramaturgilor cu normă întreagă sau

⁶ *Ibidem*, p. 378.

⁷ *Ibidem*, p. 379.

rezidenți. În limba maghiară (sau germană), cuvântul *dramaturg* nu înseamnă un scriitor, ci un cultivator al dramaturgiei, adică descrie ocupația care, în sensul tradiției lui Lessing, are în vedere și promovează spectacolul unui text literar, revelând „arhitectura acțiunii” din text. Observând practica teatrală, în opinia noastră, sintagma „dramaturg de scenă” (*écrivain de plateau*) derivată din limba franceză descrie cel mai adecvat rolul actual și istoric al dramaturgului, iar acest lucru este cu atât mai interesant cu cât limba română nu are nicio tradiție teatrală, o noțiune oficială, instituționalizată, a ocupației care a apărut în *Dramaturgia Hamburgheză*.

Dramaturgia: oglindă contemporană

Activitatea dramaturgului a suferit schimbări semnificative în ultimele decenii, dar dramaturgia lui Lessing, în opinia noastră, conține toate elementele cunoscute astăzi, necesare îmbogățirii în continuare a operei dramaturgului, cel puțin în germenul său. Cuvântul cheie, după Lessing – distanțarea critică și, să adăugăm, prezența directă –, de la care poate pleca descrierea de fapt a poziției creative a dramaturgului, aruncă o lumină specială asupra tradiției teatrale naționale pe baza căreia a fost creată opera dramaturgică. Regizorul rus contemporan, Anatoly Vasilyev, consideră că opera de teatru este o operă orală și comunitară („Spectacolul teatral – operă orală”⁸), și consideră că dialogul avizat dintre creatorii spectacolului, care articulează mize vii, existențiale, este principalul său element. Considerăm că acest dialog continuu este însăși esența profesiei de dramaturg, adăugând că, în epoca regiei, anonimatul dramaturgului conferă poziției sale creative o libertate și o putere deosebite.⁹

Dacă ar fi să încercăm să rezumăm meseria clasică de dramaturg, am contura următoarea dinamică, ce reflectă și o structură instituțională posibilă și absolut necesară:

⁸ Anatoly Vasilyev, *A scrie și a (nu) regiza*, 2002, p. 221.

⁹ Aș aminti că Stanislavski vede „linia principală de acțiune”, care poate fi simțită din „nucleul dramei”, ca pe o căutare a intenției scriitorului. v.: K. Sztanyiszlavszkij: *A színész és a rendező színháza*. In: Lengyel György (szerk.): *A színház ma*. Gondolat, Budapest, 1970. pp. 90-102.

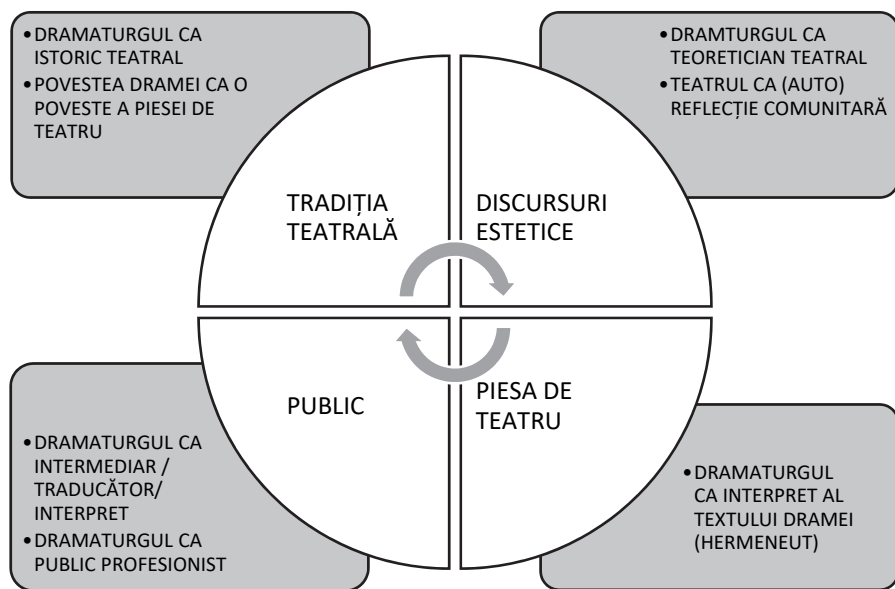


Figura 2. Rolul dramaturgului în *Dramaturgia Hamburgheză*

Acest anonim „puternic” suferă mari schimbări odată cu turnura performativă a teatrului, iar astăzi dramaturgul în sens clasic apare, în mare parte, ca un creator independent, în procesul creării colaborative a spectacolelor.

Se știe că, deși modelul teatral independent a avut ca scop, în primul rând, crearea unei baze a dramaturgiei naționale și, ca un pendant al *Weltliteratur*-ii lui Goethe, integrarea dramaturgiei mondiale în limba națională, necesitatea modernizării limbii literare și vorbite de zi cu zi este completată acționând și tematizând nevoia de a dezvolta un limbaj modern de analiză a artei actorului și a conceptului ce stă la baza construcției spectacolului, care a dus, mai târziu, la spectacolul teatral ca formă de emancipare a diferitelor opere de artă. Constatăm, ca un slujitor ascultător al literaturii contemporane și clasice, care chiar a definit teatrul lui Stanislavski,¹⁰ că teatrul s-a transformat într-un spațiu de opere autonome: această dezvoltare nu este străină de dramaturgia lui Lessing și chiar credem că, în mare parte, descinde din ea, dar a avut un impact consistent asupra textului

¹⁰ Pentru relația dintre dramaturg și practica teatrală, respectiv transformarea rolului dramaturgului, vezi dezbaterile mele cu dramaturgul Katalin Deák: *A színház se lehet jobb, mint a saját társadalma*. In: *Játéktér* 2018/4.; și cu Péter János Kondor: *A megváltás poémája*. In: *Irodalmi Magazin*, 2020/4.

dramatic, pentru că azi vorbim despre teatrul post-dramatic și despre încetarea sau cel puțin marginalizarea dramaturgiei literare.¹¹

Marea rearanjare a dramaturgiei contemporane coincide cu schimbarea înspre *performance* a teatrului, pe de o parte, și cu apariția tehnicilor digitale în construcția spectacolelor teatrale, pe de altă parte. Activitățile multiple ale dramaturgului, precum și diversitatea explozivă a profesiei, au apărut, de asemenea, organic în spectacolele teatrelor românești, fără a transforma însă instituția teatrală. În prezent, ne confruntăm cu paradoxul că un sistem de instituții aparent conservatoare (teatre, organizații profesionale neguvernamentale etc.), cu o structură de conducere care reflectă anii optzeci, rămâne cu mulți ani în urma realităților teatrale. Denumirile „secretar literar” și „referent literar” au fost complet golite de sens și forțează un sistem birocratic depășit în totalitate.

În cele ce urmează, încercăm să enumerăm câteva dintre activitățile inevitabile ale profesiei de dramaturg, care apar în spectacolele teatrale contemporane, fără a pretinde că sunt exhaustive, în special în teatrul post „drama literară”.¹²

Tabelul 2. Rolul dramaturgului în teatrul post-dramatic

FORMĂ TEATRALĂ	DRAMATURG
Teatru <i>devise</i>	S+R+CT+DC
Teatru documentar	S+ET+DC
Teatru coral ¹³	CT+ DC
Teatru dans / mișcare	CS
Dramaturgie digitală	TSZ+T+J
Instalație	C
Teatru politic	S + R + M + CT + JA + DC + I
Teatru interdisciplinar	M + MC + R
<i>Performance</i>	C
Teatru <i>online</i>	R + DC + TSZ

Rezolvarea abrevierilor: S – scriitor, jurnalist, reporter; CS – compilator al tramei; I – interpret; JA – jurist, avocat; C – curator; DC – dramaturg clasic (text); MC – manager cultural; M – moderator; J – jurnalist; R – regizor; CT – constructor de text; CO – corepetitor de text; EC – editor de conținut; T – cel care taie textul; DM – dramaturgia muzicii (n.t.: a spațiului sonor).

¹¹ Cea mai recentă încercare de a rezuma munca dramaturgului se găsește în scrierea deja menționată: *The Routledge Companion of Dramaturgy*.

¹² Roland Barthes, *S/Z*. Osiris, Budapest, 1997. pp. 14-15.

¹³ Teatrul în care rostirea cuvântului este semnul cel mai puternic; teatrul ca act performativ al limbii. (Nota trad.)

Teatrul dramaturgului: ars poetica

Experiența estetică ca experiență publică comună, și uneori explicit comunitară (spectator-participant) reprezintă ceea ce se citește sau se aude. Textul care poate fi citit sau auzit devine o oportunitate pentru a construi acțiuni, de a scrie sau pronunța cuvântul în acțiune; el se apropie în mod tradițional de faptă. Din acest punct de vedere, întrebarea constantă a teatrului nu se referă, în primul rând, la reproducerea scenică a materialului literar, ci la activitatea, participarea și prezența¹⁴ publicului.

În primul capitol al cărții sale *S / Z („Evaluarea”)*, Roland Barthes scrie despre decalajul dintre citit și scris (cititor și scriitor), despre „ruptura” pe care o menține „literatura ca instituție”. „Cititorul de astăzi este sortit unui fel de a nu face nimic, intransitiv, pe scurt, *seriozitate*. În loc să se joace el însuși, în loc să-l încânte farmecul sensului de a participa la pofa de a scrie, el nu mai rămâne decât cu o slabă libertate de a accepta sau respinge textul: lectura nu este altceva decât un referendum.” Putem transfera linia sa de gândire la relația dintre spectacolul teatral și spectator. În acest caz, transcrierea textului *à la* Roland Barthes despre experiența teatrală poate fi citită după cum urmează: „Ce spectacole mi-aș dori, ce spectacole aș viziona (urmări) din nou? La ce spectacole aș participa / aș fi acolo (aș participa din nou/aș fi din nou acolo), le-aș accepta ca pe o forță/putere validă în universul meu?”

În timpul evaluării unei valori ne împiedicăm, în primul rând, exact de această valoare: ce este (chiar și astăzi) posibil să privim (re-privim); la ce (chiar și astăzi) este posibil să participi/ să fii acolo (să participi din nou/ să fii din nou acolo)? Acest proces se numește includere. De ce considerăm includerea o valoare? Deoarece miza muncii teatrale (teatrul ca muncă) este de a face spectatorul să nu mai fie un consumator al spectacolului, ci un creator. Teatrul nostru se caracterizează printr-o ruptură neîncetată între producătorii și utilizatorii spectacolului, proprietarii (proprietarii) și cumpărătorii, regizorul / actorul / designerul / compozitorul și spectatorul

¹⁴ Cuvântul *prezență* este utilizat aici nu cu sensul de om prezent în sală, ci prezent în acțiunea scenică, imersat în realitatea spectacolului. [Nota traducătorului.]

său, iar această stare este menținută de teatrul ca instituție. Spectatorul de astăzi este sortit unui fel de a nu face nimic, intransitiv, pe scurt, unei atitudini de *seriozitate*. În loc să joace el însuși, în loc să fie fermecat de magia interpretului, nu i-ar rămâne decât slaba libertate de a accepta sau de a respinge spectacolul: a merge la teatru nu este altceva decât un referendum. Spre deosebire de performanța receptivă, apare valoarea opusă, valoarea ei negativă, reactivă: ceea ce poate fi vizualizat, dar la care nu se poate participa. Acest lucru este *vizionabil*. Spectacolele vizionabile se numesc teatru mort.

Dragoș Galgoțiu

Teatrul – moment de atitudine, instrument de gândire și formă de libertate

În 1990, într-o seară, am fost anunțat la telefon că David Esrig a revenit în țară și că, în aceeași seară, se va întâlni cu prieteni în holul Teatrului Național, dar la întâlnire pot asista și alte persoane. David Esrig a fost, pentru generația mea, unul dintre marile mituri. Văzusem doar *Nepotul lui Rameau*, dar era suficient să-l idolatrizez. Am alergat emoționat la marea întâlnire, părea o întâlnire conspirativă, lumina din holul teatrului era palidă, grupul era mai restrâns decât anticipam, David Esrig era acolo, în mijlocul grupului de vechi prieteni și de admiratori, se anunța un eveniment memorabil. Pentru mine, a fost, într-adevăr, o seară extraordinară. A început banal, cu emoții mari pentru toți cei care participam la întâlnire. La un moment dat, un student a pus o întrebare, vroia să știe ce părere are patriarhul în jurul căruia ne adunaserăm, pe care îl veneram toți, despre Institutul de teatru. Domnul Esrig a zâmbit, i-a amintit că sosise în țară cu avionul în ziua aceea, era plecat de vreo 17 ani, evident că nu avea cum să știe ce se mai întâmplă în școala de teatru. I-a spus tânărului student că presupune că întrebarea care i-a fost adresată este, probabil, motivată de anumite nemulțumiri față de profesori, față de cursuri, timpul în facultate este, în mod firesc, și un moment al revoltei, de aceea, continuând să zâmbească, încercând să compenseze dezamăgirea evidentă a tânărului său interlocutor, a făcut o observație interesantă. A spus că, după părerea lui, o școală de teatru e bună sau proastă în raport de cum îi pregătește pe studenți pentru forma de teatru pe care urmează să o practice. Adică, dacă școala îi pregătește pentru forme de teatru psihologic, iar ei urmează să joace teatru Nō, sau invers, școala nu e bună. Dacă studenții studiază teatru No și urmează să practice teatru Nō, școala este bună. Și aici a urmat o altă observație, extraordinară. Domnul David Esrig a afirmat că ceea ce numim teatru presupune experiențe extrem de diferite, uneori inimaginabil de diferite, cu caracteristici și scopuri extrem de diferite. Observația pare simplă, o simplă

continuare a celei precedente, dar, dacă o acceptăm, efectele de atitudine și de înțelegere a experiențelor teatrale devin extrem de importante. Eu sunt convins că domnul Esrig, cu zâmbetul de atunci pe care nu-l pot uita, a făcut ca acea seară să fie, într-adevăr, memorabilă. David Esrig, în seara aceea încărcată de emoții și mult farmec, era, cu siguranță, nepotul lui Socrate. Din seara aceea, probabil, privesc experiențele teatrale din jurul meu cu mai multă îngăduință, sunt mai puțin radical în raport de felul în care alții fac sau gândesc teatrul.

Există multe moduri de a înțelege teatrul și orice formă de pat al lui Procust înseamnă o mutilare. Căutăm diferit, povestim despre realități diferite, avem experiențe estetice diferite, avem scopuri diferite pentru care facem teatru. Cu siguranță formele de teatru care au fost practicate până acum sunt mai multe decât cele pe care le știm și la fel de sigur vor fi inventate multe alte forme. Experiențele sunt mereu personale, de aceea este, probabil, important, uneori, să și vorbim despre ele. „Scriem” spectacole de teatru în „limbi diferite”, cu hieroglife, cu litere cunoscute, cu rune misterioase, cu simboluri obscure, cu graffitti, sau doar desenăm teatru. Visăm, povestim, spunem, batjocorim, ne amuzăm, gândim, ne arătăm pasiunile sau revolta, alteori doar ilustrăm ce gândesc alții. Uneori e doar o meserie, alteori este o mare experiență existențială. Suntem diferiți, viețile noastre sunt vise diferite.

Pentru mine, teatrul a fost, de la început, un instrument de cunoaștere. Teatrul mi s-a părut un laborator asemănător cu instrumentarul unui alchimist care încearcă să înțeleagă secrete obscure. M-a sedus faptul că, în teatru, se întâlnesc experiențe existențiale diferite. Poveștile personajelor evoluează în timp, există o permanentă vulnerabilitate și labilitate a personajelor, a emoțiilor, a gândurilor lor, exprimate sau nu, există o posibilă permanentă evoluție a puterii de a înțelege propria experiență a personajelor, într-un spectacol de teatru. Pe de altă parte, în teatru, există obiceiul de a repovesti aceleași povești, chiar dacă poveștile sunt cunoscute. Repovestind putem înțelege, povestea teatrală este cel mai adesea ca un text sacru, povestea este re-spusă, textul este re-citat, pentru a fi înțeles, poveștile teatrale sunt mituri repovestite. Căutarea, în spectacolul de teatru, este, pentru mine, o acțiune pe verticală, textul teatral repovestit în spectacolul de teatru este mereu o ocazie de re-gândire.

Regândirea teatrală este făcută eclectic, pentru că, pe lângă text, dacă există text, există tăcerea, există imagini, există o dramaturgie a imaginii de

teatru, există sunet, există sau nu există intimitate, există sau nu există actorii. Pentru mine și pentru colegii mei de generație, un spectacol făcut de Józef Szajna, pe care l-am văzut la sfârșitul anilor 70, spectacolul se numea *Replika* (în spectacol, actorii fiind înlocuiți cu simpli purtători ai unor obiecte, obiectele erau cele care povesteau totul), a produs o revoluție estetică importantă. Nu dispariția actorului din spectacol era importantă, era important discursul vizual non-psihologic. Redescoperirea actorului devenea, în urma acestei mari experiențe, altfel importantă, mai importantă, prezența actorului într-un spectacol de teatru nu mai avea cum să mai fie doar o formă de inerție.

Teatrul este un instrument, povestea teatrală este o ocazie pentru reflexivitate. Conștientizată sau nu, mediația prin teatru este un act de gândire. În spectacolul de teatru, înțelegerea se confundă uneori cu intuiția, cu emoția și cu iraționalul, prin simultaneitatea subiectivității unor artiști diferiți care experimentează împreună. Instabilitatea acestei experiențe pe care o numim teatru are nu doar farmec, are substanță, pentru că structura flexibilă a formei estetice îi permite să se și auto-contrazică prin sensibilitatea inevitabil diferită a artiștilor, prin eclectismul estetic, uneori chiar și prin eroziunea fragilei forme de viață a unui spectacol. În teatru, există o permanentă auto-negare din interior și de aceea există o permanentă auto-reinventare din interior. Cunoașterea prin teatru nu riscă niciodată să fie rigidă. Accidentele care există mereu și în forme extrem de diferite, diluarea gândului uneori prin emoții superficiale sau invers, posibilitatea de a depăși granițele unei înțelegeri raționale limitate cu o dimensiune importantă și misterioasă prin actul trăirii, toate acestea și multe altele fac ca experiența teatrală să fie mult mai bogată ca instrument de cunoaștere decât pare. Teatrul are și umbre, poate fi o experiență și o expresie a revoltei, este faustică și provoacă, este o formă articulată estetic de rebeliune. Radu Penciulescu spunea, așa mi s-a povestit, că dacă treci prin fața teatrului, chiar dacă ești pe trotuarul de vis-a-vis, riști să primești un picior în fund. Asta nu se poate spune, cu siguranță, despre pictură...

Regândirea teatrală este întotdeauna seducătoare, poate fi formulată prin mijloace mereu diferite, uneori este intuitivă, pare volatilă, provocând emoții fragile, impresii, alteori este precisă, formulată prin cuvânt, dar ea rămâne fluidă și are mereu puterea de a surprinde. Mă seduce șansa de a privi realitatea cu mulți ochi, îmi place să privesc și dincolo de ce pare a fi lumea, îmi plac poveștile repovestite care pot derapa în adâncul misterios, în lumi invizibile,

îmi place jocul cu puterea noastră de a simți amestecându-se cu puterea noastră de a înțelege. Și îmi place că poveștile au mereu umbre, iar teatrul este o modalitate imperfectă de a cunoaște, lăsând mereu loc umbrelor. De aceea, teatrul te poate extazia, dar poate provoca și multă și intensă nefericire.

Un spectacol de teatru este, în mod firesc, un moment viu de atitudine, atitudine față de o realitate imediată, atitudine față de un text, față de un subiect, sau atitudine pur și simplu, ca gest, în gândire și formă. Atitudinea este un viciu inevitabil al discursului, atitudinea este un important combustibil, iar un spectacol de teatru are în el mereu demoni. Chiar dacă spectacolul s-a schimbat și se schimbă mereu, scena de teatru amintește de gura deschisă spre infern, e gura unui demon, a unui înger alungat. Există ceva adolescentin în revolta și în imaginația teatrală.

Teatrul este, pentru mine, acum, o formă de libertate. Teatrul a devenit o formă de libertate existențială, cu timpul, era un instrument de cunoaștere, dar cu cât am avut o mai mare încredere în ceea ce este de neînțeles, cu cât am avut încredere în faptul că nu totul trebuie înțeles și, cu siguranță, nu totul poate fi înțeles... Cu cât m-am lăsat mai mult sedus de umbrele scenei și teatrul a devenit o formă de libertate. La început, îmi doream să înțeleg, acum vreau să trăiesc prin experiența teatrală. Demult, Nichita Stănescu mi-a spus că ciroul seamănă cu Paradisul; în arenă, orice este posibil, oamenii pot să zboare, pot sta cu capul în gura marilor fiare, elefanții sau caii pot dansa Conga. Teatrul seamănă cu ciroul, există și în teatru impresia că orice e posibil, ceea ce pare fizic se poate transforma în gând, sau invers, imaginarul poate primi o formă materială. Cuvintele și carnea pot deveni oricând vise sau coșmare pe scenă și, datorită experienței teatrale, tot ceea ce pare fizic, viața mea, lumea, pot fi privite ca o experiență mentală.

Theodor-Cristian Popescu

Regizor

Unii cred că ești pe moarte sau că ai murit deja. Nu mai e nevoie de tine, ne descurcăm, suntem creatori cu toții, restul e o chestiune de organizare. Suntem egali, de ce am acționa după gustul și bunul plac al unuia singur, oricine ar fi el?

„Alfabetizarea” noastră, care justifică apariția regizorului, ne cam plictisește. E greu, e lent. Ne îndreptăm deja spre sisteme pasagere, validarea artistică se face prin popularitate, în mod democratic, directorii de teatru se tem, obsedați de creșterea vânzării de bilete. S-a revenit, pe nesimțite, la preferarea spectacolelor în care „se-nțelege” perfect ce se comunică. Și să nu fie prea lung, am înțeles, a ajuns la noi informația, gata...

Gândirea noastră e tot mai bidimensională, fiind formatată de ecrane luminoase cu tot mai mulți pixeli, lumea are doar contraste (victime și opresori), actorii intră în scenă și se așază direct cu fața la public, nuanțele nu ne mai interesează, nici volumul, corpul în spațiu sau natura contradictorie a ființelor.

În programele de Regie din universități, se înscriu, cu preponderență, candidați refuzați la Actorie; liceeni fragili, deja în drum spre psiholog.

În teatrele publice, pun în scenă actorii angajați. Sau muzicienii. Coregrafii. Sau direct autorii textelor. E „pe făcute” acum.

Surfing pe cioburile produse de o fragmentare extremă.

Orizontalitate.

Să te retragi acum, ca regizor, e absolut de înțeles. Nu sunt vremurile tale. Dar dacă rămâi?

Dacă rămâi, rolul tău e să cauți, din nou, Centrul. Axa. Verticala.

Să reînveți oamenii să caute, nu doar să facă.

Să caute penumbra, locul unde contururile se estompează, unde devin neclare. Unde începe imaginația, ca să completeze ceea ce nu poate vedea.

Să dai volum, halou, lucrurilor. Să spațializezi.

Să chestionezi tradițiile, uneltele, obiceiurile, mentalitățile. Să critici. Să înțelegi.

Să riști, să ratezi, sau chiar să faci din rată o metodă de căutare.

Să rezisti îndoielilor, neînțelegerilor, trădărilor.

Să rezisti infantilismului eliberator, atât de tentant, asociat cu ludicul, la el acasă, în teatru.

Să joci din nou jocul în care pare că știi exact unde mergi.

Maia Morgenstern

Actorul – un portret în fărâme¹

Despre succes, faimă, celebritate

Când sunt întrebată despre asta, de îndată, umerii mi se ridică și mă speriu. Mă văd pășind ca pe niște pietre ale unui râu, un râu al spaimelor mele de a da un răspuns. Mă oglindesc în întrebare la fel cum mă oglindesc în oglinda veche, puțin fanată, destinată aproape casării, din biroul meu de la teatru, teatrul **meu**, subliniez asta, adică Teatrul Evreiesc de Stat. E spaima mea cea mai mare. Aceea de a nu dezamăgi. Mi se trage din copilărie, când tatăl meu, Aaron Morgenstern, un profesionist, îmi verifica temele de casă și dacă descoperea mai mult de trei greșeli pe o pagină, o rupea. Spaima mea de a nu dezamăgi e vie, e reală, e profundă.

Succesul e o conduită importantă, o dimensiune pe care eu nu o ignor și nu mă prefac că o ignor. Este răspunsul, *feedback*-ul, cum spun cei tineri, eforturilor mele. Vorbesc despre mine. Nu aş generaliza. Sunt conștientă de cât de diferiți suntem, așa că vorbesc doar despre mine.

Dar succesul e important, pentru că ne dă încredere. Mă/ne bazăm pe ceea ce știam deja și pentru care am fost răsplătiți. Succesul e o cârjă, un punct de sprijin.

Celebritatea face foarte bine. Deși pe altarul ei se aduc multe sacrificii. E bine să știi devreme ce înseamnă adevărata celebritate. Celebritatea, în opinia mea, înseamnă respect de sine, înseamnă să nu adormi pe laurii unui moment, înseamnă curaj. Curajul de a încerca și altceva.

...și despre eșec

Cum gestionează un actor eșecul? Prost. Greu. Dureros. E o formă concretă de a vedea eforturile, speranțele năruite, e lucrul degeaba... E o

¹ Prezentul text structurează răspunsuri ale actriței Maia Morgenstern la diverse interviuri, inclusiv unul pe care a avut amabilitatea să mi-l acorde telefonic, în decembrie 2021. [nota edit.]

traducere a lui *degeaba*. E justificat sau nu, n-are importanță, eșecul este deșertăciune, e degeaba, inutilitatea... Doare îngrozitor.

Cum se reinventează un actor

Uneori, mi-e greu să recunosc, colacul de salvare, paiul de salvare, e repetitivitatea. Succesul, în orice caz, vizibilitatea, naște controverse. După *The Passion of the Christ* [r. Mel Gibson, 2004], m-au atacat îngrozitor: cum am îndrăznit să joc într-o comedie scâlâmbăiată, bufă, după ce am interpretat-o pe mama lui Iisus. Cum am putut face asta, ca gen? Râsul vine însă spontan. M-au certat grozav și criticii și publicul. Nu toți și nu în totalitate. Dar efigia, impactul rolului din *The Passion of the Christ* era foarte mare, atunci. Nu-i condamn și nu sunt supărată pe astfel de reacții. Mă simt fericită ori de câte ori reușesc să-mi înving temerile. Prejudecățile mele și pe ale publicului.

Încerc să-mi păstrez autonomia în juxtapunerea și alternanța proiectelor abordate.

Actorul și rolurile „negative”

Caut o punte de a co-exista cu personajul, cu ceea ce a trăit el. Ca să convingi, trebuie să treci totul prin filtrul propriei simțiri, înțelegeri. Am să iau un exemplu, pe Medeea, care este o mamă ce-și ucide copiii. Mai atroce decât această situație nu cred că există. De ce o face? Simplific, dar nu foarte mult: un divorț, în care copiii sunt sacrificați. Îi sunt luați copiii pentru a li se oferi condiții de viață mai bune. Medeea spune: acești copii sunt condamnați, căci, de fapt, asta înseamnă: a-i condamna pe copii. A nu lăsa copiii să stea cu mama e la fel de grav ca și cum i-ai condamna la moarte. Pe Medeea, zeii nu o pedepsesc.

Tragedia Medeei nu trebuie privită ca o dramă psihologică. Eu mă gândesc cum construiesc personajul, nu-l condamn, nu-l urăsc... Încerc să fiu avocatul apărării pentru rolurile mele negative. Să dau un exemplu: un mare chirurg este chemat să salveze viața unui criminal, poate a unuia care i-a făcut rău cuiva apropiat, familiei, societății sale... Iar el e chemat să-i salveze viața. Își spune: „Am depus un jurământ, voi face tot ce știu eu mai bine pentru a-l salva, acum...”. Asta dacă sunt onest cu mine însumi.

Omul de teatru este o porta-voce, un vehicul al prefacerilor, al transformărilor sociale. Când biserica a luat locul teatrului, teatrul a fost

Cristina Modreanu

Critica de teatru și politicile identitare

Scriu aceste rânduri la începutul anului 2021, cu sentimentul acut că ne vom obișnui în curând să folosim „înainte” și „după”, ca să marcăm schimbările produse de pandemia din 2020 asupra noastră, a tuturor. Dar pandemia nu e decât punctul fierbinte care marchează o trecere între două epoci, schimbarea fiind pregătită de multe alte mici revoluții, al căror efect s-a precipitat producând adevărate mutații de afect¹, exprimate în mișcări de stradă, proteste, de ambele părți ale Oceanului, culminând cu imaginile șocante de la începutul anului 2021, când a avut loc atacul asupra Capitoliului American, simbol al democrației.

În aceste timpuri în care, când deschizi telefonul dimineața, vezi știri din ce în ce mai alarmante din toate colțurile lumii, de la dezastrele de mediu, la milioanele de decese cauzate de un virus încă incomplet cunoscut, la distrugerile produse de confruntări pe bază de rasă, de clasă sau radicalizări ideologice, cum se re poziționează un critic de teatru? Când citești știri despre statui simbolizând sclavia înlăturate de pe soclul lor de către urmașii acelor sclavi, care nu mai pot suporta celebrarea în spațiul public a unor nedreptăți structurale, ale căror urme încă se văd și se simt, dar mai citești și comentariile unor persoane albe, privilegiate, care abia dacă au citit despre sclavie, în schimb, apără valoarea estetică a acelor statui? Când asculți corul nemulțumiților cărora le lipsește filmul *Pe aripile vântului*, scos din grilă de HBO Max pentru câteva săptămâni, la cererea unor organizații deranjate de mesajul rasist al producției, pentru a fi reintrodus împreună cu un comentariu introductiv menit să contextualizeze epoca în care a fost realizat filmul și să explice mentalitățile ei revolute? Ajungând și la noi, cum să reacționezi când citești o cronică despre un spectacol dedicat celebrării identității Rome, *Roma Armee* (regia Yael Ronen), în care criticul susține că identitatea este un subiect

¹ Folosesc termenul în sensul de reacție emoțională, stare afectivă intensă.

nejustificat (?) și analizează numai dimensiunea estetică a spectacolului, prin elementele sale exterioare, muzică, decor, costume, considerate „kitsch-ioase”, trecând peste o componentă esențială, și anume poveștile personale ale performerilor din acest spectacol?² Dacă putem admite că estetica *glamour* deranjează, că sursa de inspirație a acestui tip de spectacol, și anume practica *drag queen* cultivată de minoritatea gay, îi este necunoscută respectivului critic sau acesta le cunoaște și le respinge – ceea ce oricum ar trebui motivat cumva –, să ignori poveștile pe care se bazează spectacolul, e ca și cum ai scrie despre o producție Shakespeare fără să te referi la piesă. Sensul unui asemenea spectacol stă în poveștile personale ale actorilor, care se joacă pe ei înșiși, nu personaje inventate de alții, spectacolul fiind parte dintr-o direcție artistică centrată pe analiza identității, direcție care nu mai poate fi trecută cu vederea în epoca în care trăim. Altfel spus, această epocă pretinde poziționarea criticului, de o parte sau de alta a frontului deschis odată cu avansarea politicilor identitare în centrul societăților contemporane³. Fie că ne place, fie că nu, încotro se mută conversația – și e dreptul și libertatea fiecăruia dintre noi să alegem și să ne exprimăm în consecință – este cert că nu mai putem ignora aceste problematice contemporane fără să cădem în ridicolul desuetudinii.

Scurtă întoarcere în timp

Lucrând, în ultima vreme, cu arhivele teatrale, îmi este proaspătă în minte imaginea criticului de teatru ca instanță producând verdicte, dând note sau calificative, pion esențial în funcționarea mediului teatral, fie catalizator al vânzărilor, în societățile liberale, fie factor de confirmare sau infirmare a direcției artistice, în societățile unde teatrul era instrument de propagandă sau de rezistență, ca la noi. Funcțiile criticului în aceste contexte, care s-au prelungit și după căderea zidului ce despărțea Europa în două, până spre anii 2000, erau fixe, precise și relativ ușor de definit. Calitățile acestuia erau apreciate prin criterii ca erudiție, talent literar, rectitudine morală (ultimul alternând cu

² <https://yorick.ro/roma-armee-multa-propaganda-si-putina-arta/>

³ Pentru o aprofundare a evoluției conceptului de identitate în epoca contemporană și a urmărilor sale asupra întregii lumi, vezi Francis Fukuyama, *Identity. The Demand for Dignity and the Politics of Resentment*, Picador/Farrar, Straus and Giroux, New York, 2018.

gradul de putere dat criticului de poziția sa în cadrul sistemului, poziție care, în comunism, înlocuia cu succes criteriul rectitudinii morale). Când am început să fac această meserie, în 1994, la revista de teatru *Rampa*, sub îndrumarea lui Valentin Silvestru, un supraviețuitor abil al sistemului comunist, acestea erau reperele și relațiile de putere care funcționau. Am început destul de repede să contest acest *modus operandi*, simțind instinctiv, fără să am prea multe informații de *background*, că suplimentul teatral, la care lucram sub conducerea lui Silvestru (și care mai avea, în paginile sale, rubrici de Alice Georgescu, Dumitru Solomon, Ionuț Niculescu și alții) nu avansa exclusiv jurnalismul cultural și critica pe criterii de valoare, ci era și o platformă de rebalansare a unor structuri de putere care pierduseră teren sub impactul Revoluției din 1989. Singura perioadă de reală libertate de expresie și calibrare valorică, neinfluențată de interese secundare, am traversat-o ceva mai târziu, între 1997 și 2005, în calitate de critic de teatru al ziarului *Adevărul* și redactor-șef adjunct al *Adevărului literar și artistic*, supliment cultural al celui mai citit, pe vremea aceea, ziar din România. Dincolo de interesele politice ale ziarului, azi cunoscute de toată lumea, din fericire, atât paginile culturale zilnice, cât și această publicație săptămânală nu s-au aflat niciodată sub presiuni exterioare. Ulterior, am reușit să reconstitui împreună cu o mică echipă această enclavă de libertate de expresie, în redacția revistei independente de artele spectacolului *Scena.ro*, după ce am părăsit, în 2009, presa cotidiană. Era un moment de reinventare a presei, sub impactul exploziei publicațiilor *online* – de la ediții digitale ale ziarelor, la bloguri și la invazia rețelelor de socializare –, explozie care a provocat diluarea expertizei critice prin inflația de opinii exprimate prin intermediul acestor noi platforme. În acest context, *Scena.ro* a fost gândită pentru a prelua expertiza critică reală, prin crearea unui spațiu de exprimare a criticilor profesioniști, a căror experiență valoroasă nu trebuia pierdută. Evident, în paralel, transformarea peisajului critic a continuat, specialiștii în teatru migrând din presă înspre mediul academic sau reinventându-se ca operatori culturali independenți, ori angajându-se în teatre, ceea ce a generat conflicte de interese nerezolvate nici azi.

Dincolo de starea materială a criticului de teatru, care nu poate fi ignorată, fiindcă e parte esențială din reconfigurarea profilului criticului în

secolul 21, atât pe plan local, cât și pe alte meridiane⁴, trebuie luată în considerare raportarea acestuia la peisajul teatral, aflat și el într-o schimbare pe mai multe planuri. Pe măsură ce mediul teatral românesc se dezvoltă prin apariția unor inițiative independente, în ciuda condițiilor vitrege – lipsă de finanțare, lipsă de spații de joc și de resurse în general –, criticii de teatru s-au văzut nevoiți să-și dezvolte și ei perspectiva și să-și nuanțeze discursul pentru a recunoaște noi forme de producție, noi spații de joc, neconvenționale, alternative, noi moduri de lucru și noi tematici.

Cum să rămâi contemporan

Globalizarea a adus și la noi, în ciuda continuării izolării pe multe paliere (lipsa de circulație constantă a artiștilor din teatrul românesc, participarea redusă la festivaluri internaționale de prestigiu ș.a.), o schimbare de afect. Apariția unor noi generații complet conectate prin internet la noile dinamici sociale a fost tradusă, în teatru, în nevoia de noi texte cu noi teme, dar și noi modalități de a spune o poveste pe o scenă. Poate cea mai marcantă dintre acestea este nevoia de a spune povești tot mai personale, într-un mod tot mai direct, prin excluderea filtrelor estetice aplicate în mod tradițional, un tip de „nudități” și minimalism al expresiei teatrale, noul tip de spectacol corespunzând unui *trend* internațional centrat pe explozia politicilor identitare.

Glisarea dinspre estetica producțiilor de proporții, cu ansambluri mari și desfășurări sceno-tehnice impresionante, încă la modă în anii 90, înspre spectacole mici, mizând pe intimitatea cu spectatorul, în spații reduse, unde proximitatea actanților devine o miză esențială, s-a produs și sub impactul diminuării resurselor, atât pentru teatrele subvenționate, cât și, mai ales, pentru micile teatre independente apărute între timp. De asemenea, utilizarea noilor media în spectacol a schimbat rapid conținutul acestora, impunând folosirea mijloacelor digitale, pe măsură ce acestea erau tot mai populare și în viața cotidiană.

⁴ Un adevărat șoc s-a petrecut când unul dintre cei mai cunoscuți și apreciați critici britanici, Lyn Gardner, și-a pierdut contractul cu *The Guardian*, una dintre cele mai vizibile platforme de jurnalism profesionist din Marea Britanie – <https://www.pressgazette.co.uk/guardian-theatre-critic-of-23-years-lyn-garner-to-stop-writing-for-newspaper/>.

Andrei Țăranu

Comunismul ca răspuns

De vreo câteva luni, sistemul de termoficare din București, în sfârșit, a cedat. De fapt, el cedase de mult, dar interese electorale îl țineau cât de cât în viață. Pe noi, criza lipsei de căldură și de apă caldă ne-a ajuns cam în preajma Crăciunului și atunci i-am spus fiului meu de 13 ani: uite așa era în comunism – frig în casă, fără apă caldă, fără curent electric în anumite ore din zi, zilnic. Iată că după treizeci de ani am ajuns tot acolo, i-am zis râzând. Și imediat m-am întrebat în sinea mea, dar, de fapt, cât am plecat de-acolo, din 1989?

Desigur, răspunsul este în funcție de un referențial, iar asta e cel mai greu de găsit: cel mai des el este subiectiv. Iar dacă încerci obiectivarea lui, te lovești de o mulțime de impedimente de natură metodologică și de percepție, așa că, de cele mai multe ori o lași baltă. De aceea, expunerea mea va avea – probabil – un vag aer obiectiv, dar supus, fără discuție și subiectivității intrinseci ridicate de întrebarea: cât din comunism a rămas în societatea noastră actuală? Și apoi întrebarea este: ne referim la comunism ca ideologie politică universală sau la malformația românească, oarecum diferită de comunismul din Europa Centrală și de Est, sau, de fapt, și mai simplu, la totalitarismul ideologic al ultimilor ani, anii 80?

Ca om de științe politice știu că, de fapt, la sfârșitul anilor 80, nu mai rămăsese aproape nimic din ideologia comunistă, aceasta fiind înlocuită de un naționalism autarhic, un fel de Comună țărănească de secol XVI, în care spaimile identitare se contopeau cu lipsa de orizont temporal. Teroarea latentă generată de sistem, blocajul complet al viitorului provocat de lipsa de speranță și mizeria unei sărăcii cvasi-universale contribuiau toate la o nevroză colectivă, ale cărei urmări am putea să le numim Comunismul. Or, acest comunism nu seamănă cu comunismul anilor 50 sau 60 și nici cu așa zisa exuberanță a bunăstării a anilor 70. Eu am prins, ca adolescent, ce a fost mai cumplit și degradant din regimul comunist și de aceea m-am aruncat în Revoluția din 1989 plin de speranță (mă rog, după aceea, mi s-a spus că nici nu a fost revoluție, a fost ceva care nu poate fi definit, ceea ce m-a revoltat și mă revoltă în continuare).

Și de aici cred că ar trebui să începem: prima și cea mai mare țară pe care o resimt, la nivelul societății românești contemporane, este neîncrederea în sine generată de un sistem competitiv aproape aberant. Și asta vine din acea perioadă pe care o numim generic comunism. Și e paradoxal, căci regimul care ar fi trebuit să genereze cea mai mare cooperare socială, sistemul bazat pe un colectivism aproape mistic, a generat, probabil, cel mai mare individualism și sistem competitiv din întreaga Europă (inclusiv cea estică). Rațional e inteligibil de ce s-a întâmplat asta: elevatoarele sociale (de status și de bunăstare) erau atât de puține (și se blocau atât de des între etaje) încât competiția pentru viitor devenise obsesivă pentru întreaga mea generație. Ceea ce nu mi se mai pare rațional este că acest sindrom a rămas și s-a perpetuat și în perioada imediat următoare și continuă și acum în întregul sistem social, ceea ce conduce la anomia de care toți ne plângem și pe care ne facem că nu o înțelegem. În România, competiția nici nu mai este pentru bunăstare sau pentru status neapărat, ci pentru a-l aneantiza pe cel desemnat ca oponent; nu câștigi cu adevărat ceva decât dacă l-ai anihilat pe Celălalt. De asta nu putem vorbi cu adevărat de democrație în România, căci regimul nu este cooperativ, ci competitiv până la anihilare. Cel care a intuit cel mai bine acest lucru a fost Alexandru Paleologu, în anii 90, când partidul lui era deja la putere: el spunea că, în România, revoluția nu a adus multipartitism, ci mai multe partide comuniste care se luptă între ele. Ceea ce generează un nou paradox: fiind atât de radicalizate unele contra altora, partidele românești sunt permanent forțate la guvernări de coaliție, ceea ce face sistemul și mai instabil și prin asta, și mai predispus la anomie.

Anomia începuse, de fapt, de la sfârșitul anilor 80, prin zicala „voi vă faceți că ne plătiți, noi ne facem că muncim”, căci sistemul politic prăbușea sistemul economic și evident, prin asta, însăși țesătura socială se rupea în mii de bucăți. Desigur, de obicei, sistemul economic este cel care provoacă crize politice. Doar că, în România comunistă, a fost invers și dansul în doi – între economie și politică – a continuat și continuă, lăsând „beneficiarii” amândurora (societate și cetățeni) în afara ecuației. Această orbire a statului față de propriii cetățeni pare a fi un continuum al politicii Românești (dar și Central Est Europene), vizibilă în aproape orice clipă a ultimului secol istoric (adică după 1918). Dar niciodată, parcă, nu a fost mai vizibilă ca în momentele de criză economică: anii 1980, anii 1996-2000, anii 2009-2012 și, iată, acum în zilele pe care le trăim. În anii 80, Ceaușescu a hotărât că trebuie să plătească datoria

externă a României cât mai repede ca statul său să fie totalmente independent. Doar că independența statului a privat societatea – care oricum nu fusese cine știe ce de emancipată și prosperă – de aproape toate resursele, generând sărăcie, frustrare și dezabuzare. Cetățenii au devenit victimele propriului stat, care a decis că, în raportul cetățean-stat, el, statul, are întâietate și și-a construit și argumente istorice pentru asta – statul român (comunist sau nu) există dinaintea cetățenilor, iar aceștia, în virtutea acestui fapt, sunt datori cu supunerea absolută față stat, care este expresia națiunii. Această perspectivă asupra raportului între cetățean și stat nu a fost enunțată nici de Marx, de Lenin și nici măcar de Stalin, ci de Mussolini, în 1927, în cartea sa *La Dottrina Fascista*, ceea ce arată că rădăcinile fasciste ale național-comunismului românesc erau extrem de solide.

De altfel, noi am început să înțelegem că doctrina comunistă fusese evacuată din politica lui Ceaușescu atunci când a dedicat un an (1980) *statolatriei* dacice – 2050 de ani de la Primul Stat Centralizat Dac –, care era o metaforă extrem de transparentă pentru statul centralizat ceaușist, ce urma să își sacrifice cetățenii pe propriul său altar. Dintr-o dată, vectorii se inversaseră: comunismul ca doctrină a fost totdeauna despre viitor; brusc era aruncat într-un *illo tempore* național, falsificat complet și mitologizat în cheie dacică. *Statolatria* de evident tip fascist își ucisese ritualic originile comuniste (și pe un fond de anti-sovietism, desigur) pentru a se reconstrui într-o mitologie naționalist excepționalistă, al cărei scop era să acopere ruptura dintre stat și cetățean și să explice cetățeanului român de ce era bine și normal să își sacrifice prezentul pentru o vârstă de aur atemporală (căci părea că trecutul măreț urma să se metamorfozeze în viitor).

Obsesia unui trecut extraordinar comparativ cu un prezent derizoriu a fost cheia ideologică a tuturor naționalismelor i-liberale, începând cu secolul al XIX-lea, și focarul tuturor conflictelor și al confruntărilor sângeroase, pe parcursul secolului XX. Doar că majoritatea societăților dezvoltate economic și social au încercat și parțial reușit să evacueze excepționalismul din discursul public și apoi politic. Cehii au făcut-o prin umor, germanii și francezii prin legislație, iar italienii prin educație. Din contră, excepționalismul românesc tinde să explodeze pe rețelele de socializare și, iată, și la vot (mă refer la cei 10% ai AUR), în special în diaspora. Căci excepționalismul și autarhia sunt rețetele sigure de eșec politic și economic, așa cum am văzut în comunism. Mai mult, acest excepționalism mai degrabă individualist, personificat, nu este un

pământ fertil pentru solidaritate și cooperare: dacă Ștefan cel Mare îi bate singur pe turci, ce sens mai are să ne implicăm și noi?

Astăzi, datorită deschiderii unor arhive și a confesiunilor făcute de către unii dintre cei implicați, știm că toată această reluare a discursului naționalist, protocronist și, în final, legionar, a fost gândită și pusă în operă de structurile de propagandă mai degrabă ale Securității și mai puțin ale P.C.R., ale cărei structuri ideologice (cele de la Ștefan Gheorghiu, la început) se opuneau unui asemenea demers. Securitatea și, prin intermediul ei, Armata, au preluat acest discurs și l-au calibrat așa cum s-au priceput ele mai bine – l-au făcut eroizant, fără subtilități ideatice, cu un limbaj plin de poncife. O întreaga literatură și cinematografie s-au creat din acest gen de propagandă, pe care trebuie să o numim de succes, căci dănuie și astăzi într-o bună parte din conștiința publică românească. Împotriva ei s-a ridicat *inteligentsia* românească de după 1990: literatura lui Pavel Coruț (care nu a ascuns niciodată că a fost ofițer de Securitate) a fost ridiculizată, o întreagă istoriografie demitizantă a fost scrisă și predată în universități... Se pare că mitologia național-comunistă a învins la nivelul marilor mase. Astăzi, filmele cu Burebista și Decebal continuă să aibă public, iar cărțile lui Al. Mitru despre „Istoria Românilor” au revenit printre lecturile obligatorii ale elevilor din clasele primare.

O uriașă vină au avut și o au noile elite politice și culturale, asociate ideologic (așa-zisa dreapta liberală), care nu au reușit să propună o narațiune alternativă viabilă; de cele mai multe ori, s-au întors tot la rădăcinile naționaliste ale perioadei interbelice sau chiar anterioare. Doar că au făcut-o eroizând alte figuri – mai nobile, mai elevate și, dacă se putea, cu *pedigree* internațional. Iar comunismul a fost prezentat ca fiind una dintre plăgile biblice ale Egiptului, un fel de purgatoriu istoric pentru un viitor diferit și fără îndoială bun, într-un Occident, mai degrabă imaginar decât real. Această „autocolonizare” culturală a funcționat un deceniu, din 1990 până prin 2000, după care miturile elitare au început să se fărâmițeze. Tot mai mulți cetățeni români au plecat în Occident, tot mai mulți s-au stabilit acolo, iar alții au practicat și practică un fel de migrație circulară anuală. Astfel, Occidentului bun din narațiunea elitelor i s-a contrapus Occidentul exploatator, diminuant sau chiar dizolvant al milioanele de cetățeni români, care s-au dus și au rămas mulți acolo, mai degrabă exportând „proastele noastre obiceiuri” decât „aducând valorile occidentale de cultură și civilizație” în România. De asta, probabil, la începutul anului trecut și la începutul pandemiei, elita românească

le cerea să nu mai vină în România (pentru că împrăstie coronavirusul) chiar dacă aceeași boală îi lăsase fără venituri și fără mijloace de supraviețuire în străinătate. Iar acestei respingeri a „elitei”, care își apropiase deja diaspora, aceasta din urmă i-a răspuns votând partidul AUR, un partid cu un puternic caracter naționalist, ortodoxist, și cu un discurs parcă extras din poncifele național-comunismului.

Această ruptură dintre societatea reală și elitele *wanabe* din România a generat (și, iată, încă mai generează) o nevroză a neînțelegerii de către ceilalți și, prin asta, (din nou nerecunoscută) o lipsă abilă de responsabilitate – pe principiul, noi am spus, nu ne-ați ascultat, acum asta e, noi ne spălăm pe mâini. Este exact atitudinea activiștilor de partid din 1990, care dădeau senzația că ei fuseseră în altă parte pe parcursul perioadei comuniste, nu participaseră la acel regim, și doar Ceaușescu și securiștii făcuseră răul, dar acum asta e, s-a terminat, hai să ne întoarcem la treburile noastre... Acest „alții sunt de vină” a devenit un sindrom național al expierii responsabilității de orice fel, pe care fiecare, în felul lui, îl practică comportamental cu reflexii în actul politic și în atitudinea față de societate. De aici și falsul clivaj stânga / dreapta, din România: nimeni nu vrea să fie la stânga, să preia responsabilitatea pentru comunism, și de aceea, în interiorul ideologiei recepte (neoconservatorismul capitalist, de extracție americană) fiecare grup îl suspectează pe celălalt de a fi mai la stânga și deci mai ușor de învinuit.

După Revoluția din 1989, autenticul clivaj politic, în România, nu a fost cel clasic: stânga / dreapta, ci clivajul comunist / anticomunist. Cei care s-au declarat rapid anticomuniști au asumat și ideile unei drepte economice, au apropiat și tradiția partidelor istorice din perioada interbelică și s-au îndreptat spre redescoperirea religiei, în special a misticii ortodoxiste. Ei s-au proclamat elita, în timp ce toți ceilalți au fost blamați ca fiind produsele intelectuale (deci rebuturi) ale comunismului, pentru că au votat sau au sprijinit și sprijină partidele considerate ca fiind succesoarele PCR. Partidele succesoare nu și-au recunoscut nici ele filiația comunistă (deși Ilie Verdeț, Tudor Mohora sau Corneliu Vadim Tudor au fost în proximitatea puterii comuniste până la sfârșit, chiar mai mult decât Ion Iliescu sau Petre Roman) și au aruncat totdeauna vina pe Securitate ca fiind cea care a produs dezastrul politico-economic din România anilor 80. Securitatea a fost făcută vinovată pentru tot și serviciile secrete succesoare au fost cele desemnate să poarte stigmatul crimei, conspirației și al dezastrului.

Aurel Codoban

Relațiile de grup și gnosticismul puterii în socialismul real și în societatea tranziției

Cred că, după Alvin Toffler, e cel mai convenabil să gândim istoria actuală, istoria din orizontul nostru de timp, în termenii generațiilor. Cea mai răspândită aproximație a unei generații este durata a treizeci de ani. Or, ceea ce obișnuim să numim, cu prea mare ușurință, comunism, a durat în România mai puțin de două generații, iar în Rusia, mai puțin de trei. De aceea îl percepem mai mult în proiectul lui, al unei comunități umane eliberate de necesități, și îl numim nereal, comunism. De fapt, în realitate a fost vorba despre un stat social asistențial de război, întrucât, în România, conducerea de stat a continuat stilul dictatorial instalat în preajma și în timpul celui de al doilea război mondial (dictaturile regală, legionară, antonesciană), urmat, după o scurtă pauză și cu toată destinderea ulterioară, de un al treilea război mondial, „războiul rece”. Acest stat asistențial al socialismului de război a încetat, pentru noi, cu o generație în urmă, atunci când, probabil, pentru prima dată în istorie, un „război rece” s-a terminat cu o victorie caldă. Așa încât nu avem încă perspectiva necesară pentru a judeca *sine ira et studio* consecințele și moștenirea acestui socialism de război. Ne mulțumim, prea adesea, să-l folosim ca și țap ispășitor, atribuindu-i toate insuficiențele și eșecurile noastre.

Dar, până să treacă alte, cel puțin, două generații, ne putem totuși permite unele ipoteze și interpretări în ceea ce privește continuitățile și discontinuitățile marcante. Și cea mai la îndemână ipoteză speculativă pornește de la ceea ce a efectuat socialismul real înainte de toate în temeiul proiectului comunist: scoaterea înafara oricăror posibilități de acțiune economică, politică și socială a clasei proprietarilor de întreprinderi și de pământ și a funcționarilor administrativi de rang semnificativ. Iar după naționalizare și reforma agrară, a urmat interzicerea accesului la anumite facultăți din învățământul superior descendenților acestor clase și pătri sociale, care, într-un fel sau altul, conduseseră societatea, și impunerea – prin ceea ce azi s-ar numi „discriminare

pozitivă” (întâmplător, iată o moștenire a acelor timpuri!) – a unor studenți cu origine muncitorească sau țărănească.

Mult departe, în spatele acestei ideologii și acestor decizii și acțiuni politice și sociale executate cu duritate, era stimabila idee a egalității între oameni, indiferent de naștere, care a animat revoluțiile modernității. Unii au văzut aici generalizarea ideilor lui Platon din *Republica*, uitând cu prea mare ușurință că filosoful grec pretinsese doar conducătorilor filosofi renunțarea la posesiuni și progenituri individuale, pentru ca aceștia să poată lua cele mai corecte și nepărtinitoare decizii pentru întreaga cetate. La debutul socialismului în România a fost încercarea bruscată de a produce, prin acțiuni mai mult sau mai puțin polițienești, „societatea fără clase”. Reușita a fost destul de relativă, pentru că, ori de câte ori structurile sociale sunt bruscate în diferite feluri, societatea revine la baza ei comunitară, aceea a relațiilor de înrudire, a relațiilor de familie, care riscă oricând să devină toxice, pentru că pot deveni mafioate. Pe de altă parte, „discriminările pozitive” erodează meritocrația, care, într-o formulă corect aplicată a egalitarismului modernității, ar fi trebuit să restituie societății ierarhiile, de data asta funcționale, nu doar simbolice, bazate pe naștere (pe apartenență socială). Eroziunea relațiilor și structurilor sociale au adus la suprafață și au impus în societate relațiile comunitare – de înrudire, de grup sau etnice. În acest sens, una dintre glumele politice cu bun substrat sociologico-antropologic citea în sigla P.C.R., „pile, cunoștințe și relații”.

Ceea ce a fost decembrie 89 – indiferent cum îl calificăm, lovitură de stat sau revoluție – nu a făcut decât să desfacă structurile de conducere politică și administrativă ale fundamentului economico-social al țării, construit în perioada socialismului real. Din nou, de sub formalitatea structurilor și a relațiilor sociale, au ieșit la suprafață relațiile comunitare – de înrudire, de grup sau etnice. Dacă în loc de „decembrie 89” ar fi fost „decembrie 49”, am fi putut vorbi, în termeni leniniști, despre o contra-revoluție. Dar cum evenimentul a avut loc cu o întârziere de mai mult de o generație, a fost un eveniment care a menținut întru totul ideea siglei P.C.R. din gluma invocată mai sus: „pile, cunoștințe și relații”. Departe de a fi o *restitutio*, a fost o continuare a ceea ce fusese amorsat înainte, pentru că s-a aplicat unei realități sociale cu un ușor iz de feudalism modern. Adică, la ceea ce, într-un fel, anticipase Milovan Djilas, dizidentul iugoslav, cu o jumătate de secol în urmă în *Noua Clasă*... Așa se face că ultimii treizeci de ani ai societății tranziției au modulat și remodelat un strat care fusese oarecum pregătit

de socialismul real: prea numeroși indivizi au primit roluri și statusuri de nimic susținute – ba, parcă chiar mai în răspăr decât înainte, când legislația muncii te ținea legat, oarecum, de calificare –, decât de relațiile de înrudire, de grup sau de etnie.

Dar contextul noilor tehnologii, a digitalizării și a globalizării, care s-a suprapus peste ultimii treizeci de ani, prin meritocrația pe care era necesar să o impună, trebuia să fi stabilit ierarhii sociale adecvate. De ce nu a funcționat? Cred că și aici intervin o serie de modulări, la care, atât socialismul real, cât și, apoi, societatea tranziției au participat din plin. Pornesc de la ideea pe care am argumentat-o altundeva, că poporul român s-a născut gnostic, nu creștin. În vremea Imperiului Bizantin, teritoriul de azi al României a adăpostit destui eretici. Iar mai târziu, când cu scandalul bogomililor – gnostici bulgari, care preced și, probabil, alimentează gnosticismele occidentale ale albigenzilor și catarilor –, episcopi excluși, sunt primiți și integrați fără probleme în biserica Țării Românești. Ceea ce vreau să spun este că punctul de plecare al spiritualității românești este unul gnostic. Pe lângă Miorița și Meșterul Manole mai există un al treilea mit fondator, pe care preferăm să îl uităm, dar de care ne amintește Blaga: cel al genezei uscatului, care, vorbind despre vremea originilor, ne spune că Dumnezeu și Diavolul, binele și răul, erau frați. Aflat la răscruce de năvăliri mai întâi, de imperii mai apoi „fă-te frate cu dracul până treci puntea”, pentru români a fost un principiul gnostic de supraviețuire.

Stat născut târziu – cinci generații de la prima unire, trei generații de la unirea cea mare, știrbită apoi, cât de curând –, românii n-au apucat să învețe o altă lecție a politicii. Politica, așa cum a înțeles-o Machiavelli (și nu în sens vulgar și simplist în care e receptat, ci profund) atunci când, afirmând pentru modernitate că Principele nu e subiect moral, a afirmat implicit autonomia valorilor. Puterea politică este o valoare autonomă, care nu depinde de morală sau de altă valoare în afara ei. Poate nu se înțelege îndeajuns, dar autonomia puterii politice face din ea contraponderea tuturor celorlalte valori. Puterea politică își poate impune normele și deciziile ei cu toată forța; oricare și toate celelalte valori – Binele, Adevărul, Frumosul, ca să reluăm triada platoniciană – o pot face mult mai puțin și pe cont propriu, fără forță. Educați de secolele de o istorie care le făceau viața fluidă și supusă tuturor intemperiilor, românii au ajuns să venereze gnostic, într-o manieră lipsită de bună-credință și de durabilitate, puterea politică în încarnările ei imediate și trecătoare.

Combinăția celor două coordonate, cu tot simplismul lor, descrie bine geometria variabilă a vieții sociale din socialismul real. Partidul Comunist Român, Securitatea, Uniunile de Creație și alte organe și organizații erau fracturate de grupuri care luptau pentru putere. Dacă erai intelectual, era bine să aparții unui grup ce gravita în jurul unui protector destul de puternic, care să intervină pentru tine, să te ajute în raport cu cenzura, să aibă grijă să nu fii prea dur sancționat, la o adică. Și a rămas să descrie la fel de bine și viața socială, economică și culturală a României de azi. Socialismul real, care era mereu în construcție și niciodată dat efectiv în folosință, și această Societate românească a unei interminabile tranziții, nu au făcut decât să moduleze în stilul propriu fiecărei perioade faptul că românul se bazează pe relații de familie sau de grup și că e, fundamental, nu atât un credincios al valorilor, cât un gnostic, cultivându-le pe acestea cu ochii mereu spre puterea politică. Nu cel care știe, cel care face, cel care are expertiză este omagiat și adulat, ci deținătorul de moment al unei puteri politice oarecare, indiferent de valoarea lui umană reală...

Și elitele? Personalitățile culturale? Cratima pe care o pune Virgil Ierunca – din câte știu eu – în cuvântul estetică spune totul. Est-etica este etica estului! Valoarea estetică devine cea mai înaltă valoare spirituală acceptabilă, atunci când societatea și cultura sunt tribalizate și gnostice. Să fii etic într-o spiritualitate gnostică înseamnă să încalci o simetrie fundamentală între bine și rău, să fii părtinitor. Pe când, fiind estetic, poți aprecia nepărtinitor chiar frumusețea ticăloșiilor (după cum o spune și etimologia cuvântului). Și în acești treizeci de ani ai societății interminabilei tranziții cea mai durabilă grupare culturală – mai durabilă decât, totuși, normativa Junime – a fost, chiar în luările etice de atitudine sau poziție, mai degrabă, estetică!

Doru Pop

Cum am învățat să nu-mi mai fac griji
din pricina anti-comunismului și să-mi iubesc trecutul socialist

Parafraza de deschidere este, evident, o trimitere la celebrul film al lui Kubrick, pe care l-am văzut după ani de zile la o cinematecă socialistă, într-un cinema din Oradea, unde mi-am format întreaga cultură cinematografică. Și nu este o referință întâmplătoare pentru că, după revoluția din 1989, majoritatea intelectualilor români s-au grăbit să facă „procesul comunismului”, să se despartă vociferând de trecut și au purces la aruncarea copilului din copăie împreună cu apa murdară a trecutului. Aculturația cu capitalism a transformat societatea noastră într-o parodie culturală, în care ideile prestabilite au luat locul unor dezbateri publice autentice. Aidoma generalului Ripper, argumentele anti-comuniștilor de la noi semănau cu replicile unui fanatic care are explicații perfect raționale pentru acțiuni cu totul iraționale. Pericolul comunismului era atât de amplu încât risca să ne infecteze până și apa din corp și să ne „sucească” mințile.

În romanul autobiografic *O telenovelă socialistă*, care a fost trecut de către unii critici la categoria „ostalgie”, am făcut o modestă încercare de a-mi salva măcar o parte din acest copil lepădat de către propagandiștii istoriei recente. Amintirile mele din epoca respectivă nu sunt despre un „regim criminal” care înfometa românii, ci despre o serie de experiențe private. Despre formarea mea ca om. Bombardați cu mesaje despre „comunismul malefic”, mulți concetățeni și-au asumat noul discurs propagandistic al apologeților neoliberalismului global, lepădându-se de propriile istorii. În ce mă privește, socialismul de stat nu a fost „nociv”, nu am trăit în Gulag și nici măcar nu am trăit în „comunism” (chiar și pentru birocrății de partid acesta era un ideal intangibil). Unii tineri de azi cred că viața în societatea socialistă era un fel de colonie penitenciară extinsă la scara unei întregi națiuni, un soi de „fenomen Pitești” generalizat, un Ev Mediu în care nimeni nu citea, nimeni nu vedea filme, nimeni nu mergea la teatru și nu asculta muzică.

Nu mă simt nici victimă a nostalgiei pentru trecut, nici nu sunt atras de vreo formă reprimată de Ostalgie. De fapt, nu simt nicio atracție pentru ciocolata Rom și cu atât mai mult nu gust noii biscuiți Eugenia, pe care unii din generația mea îi consumă ca și când ar putea recupera o parte din copilăria lor din România socialistă. Poate că, așa cum germanilor din Est le este dor de Trabbiuri, mașinile lor din carton presat, și la noi există o „Ceaustalgie”. Mă lasă indiferent loțiunea Tarr și nu mă cuprinde melancolia când văd pantofii „Clujana”, poate și pentru că purtam teniși Adidas, cumpărați de la iugoslavii care vindeau produse occidentale în piața de la Timișoara. Trebuie să recunosc că am urât din tot sufletul primul meu Pegas cu coarne, pentru că toți băieții din gașca de cartier aveau semicursiere rusești mult mai performante. Dar o mare parte din cultura mea cinematografică, literară sau filosofică a fost formată atunci.

Sigur, orice eseist, pamfletar sau filosof scăpătat de azi poate să fie aprig denunțator al „relelor” comunismului. Pentru mine *Cel mai iubit dintre pământeni*, romanul lui Marin Preda apărut în 1980, a fost o formă de conștientizare timpurie a trecutului, mult mai bună decât orice „memorial al durerii” melodramatic. Preda, care denunța acolo „dipsomanii și capsomanii” de dintotdeauna ai României, este un prozator neegalat în literatura post-decembristă. Pentru mine, întâlnirea cu acest scriitor a fost transformativă. În acest context, nu pot să nu spun că una dintre cele mai mari bucurii ale vieții mele a constituit-o apariția propriului meu roman la editura Cartea Românească, pe care Preda a condus-o și unde am făcut cunoștință nu doar cu cărțile sale, ci și cu prozatori precum Augustin Buzura, Radu Cosașu sau Norman Manea. Azi e doar o amintire palidă, editura intrând pe mâna altor capsomani, ceea ce demonstrează că nu întotdeauna prezentul e mai bun decât trecutul.

În România socialistă, am avut nenumărate „întâlniri admirabile”, atât literare, cât și filosofice sau culturale – ca să îl parafralez pe Anton Dumitriu, al cărui volum din 1981 a reprezentat pentru adolescentul din mine o revelație. Pentru mine, timpul petrecut în socialismul de stat a fost adevărată epocă de aur a minții. Atunci l-am citit pe Gabriel García Márquez, într-o cărticică ce costa 5 lei, apărută în colecția „Biblioteca pentru toți”, seria nouă inițiată de editura Minerva. Mai am și astăzi în casă câteva sute de cărți în format „de buzunar”, înșirate pe pereți ca un fel de zid al plângerii literaturii și cititului ca

mod de viață. Oricum, eu așa i-am citit pe Tolstoi și pe Steinbeck, pe Thomas Mann și pe André Malraux, acolo am descoperit satira lui Boccaccio și inteligenta critică a lui Aldous Huxley. În aceste variante am citit Swift și Shakespeare pentru prima oară. Poate că, dacă i-aș fi ascultat pe anti-comuniști, ar fi trebuit să ard toate cărțile acestea, pentru că ele reprezintă niște colecții „comuniste” – eventual să cumpăr noutățile ce costă astăzi zeci de euro, în edițiile de lux de la Humanitas.

În aceeași epocă în care ne erau „sucite mințile”, o epocă a „răului”, o „pușcărie bine așezată”, după cum decretează filosofii din triada anti-comunistă (Pleșu, Patapievici, Liiceanu), am luat contact, prin intermediul editurii Meridiane, cu arta și civilizația. Acolo am citit *Istoria artei* a lui Élie Faure și studiul lui Jacques Le Goff despre imaginarul medieval. La editura Politică din acea vreme, preluată apoi cu mare smerenie de către prietenul ministrului Pleșu, am citit cărți care mi-au schimbat modul de a gândi. În societatea socialistă, am citit *Șocul viitorului* al lui Alvin Toffler și *Creierul lui Broca* al lui Carl Sagan. Tot în bezna din „pușcăriia comunismului” a apărut și *Al treilea val* al lui Toffler și am putut să îl citesc pe Solomon Marcus.

Printre pasiunile și deprinderile pe care mi le-am format tot atunci se numără literatura (și filmul științifico-fantastic). Colecția Jules Verne, apărută în ediție cartonată, o am și astăzi în întregime, zdrențuită și răscitită. Am rămas îndrăgostit de literatura de anticipație și sunt fan al SF-urilor, mai ales că, în România socialistă, am văzut pentru prima oară (la un cinematograf de stat!) *Imperiul contraatacă* din seria Star Wars.

Și fiindcă tot suntem la povești de aventuri, televiziunea română difuza pe atunci *Toate pânzele sus*, serialul regizat de Mircea Mureșan – ale cărui filme de după 89 nu s-au mai ridicat niciodată la nivelul producțiilor sale din epoca etichetată pe nedrept ca o perioadă „de tristă amintire”. Același regizor, împreună cu Andrei Blaier, a creat un serial de televiziune pe care l-am urmărit cu sufletul la gură. Scenariul, scris de Titus Popovici, avea accente din *Groapa* lui Eugen Barbu, altă creație greu de egalat în proza autohtonă, iar lumea interlopă a clanului Bălan, aflat în contrapunct cu clanul Cosma, reprezenta un adevărat „Bildungsroman de televiziune”, cum nu s-a mai realizat în România de atunci încolo.

Am fost un împătimit spectator de filme; în Oradea socialistă erau cinci cinematografe, toate închise după intrarea în epoca libertății de gândire și de

Sanda Cordoș

Cum se citește azi literatura din timpul regimului totalitar?

Împreună cu toată societatea românească, lumea literară de după evenimentele din decembrie 1989 (de după căderea regimului totalitar) este animată de un etos al schimbării, dacă se poate revoluționar, din temelii. Unele primeniri chiar s-au petrecut imediat, mai ales de ordin instituțional, fiind schimbați șefii unor reviste și edituri, după cum au fost angajați redactori noi și chiar au fost create câteva reviste. În ceea ce privește literatura, au apărut, credea criticul Al. Cistelean într-una din multele dezbateri fierbinți de la începutul anilor 90, alte „exigențe de creație”: „Mai mult de atât, ele devin atât de violente încât nu mai recunosc nici un certificat de valoare dat pentru ce s-a scris înainte de 1989. Firește, nu-i nici plăcut și nici ușor pentru un scriitor ce a trăit vertijul propriei clasicități să trebuiască acum nu să confirme că e un «clasic», ci, dimpotrivă, să confirme că e un scriitor”¹. Toate revistele culturale ale acelor ani conțin articole și anchete care reexaminează literatura scrisă în timpul dictaturii sau măcar normele după care ea a fost făcută.²

¹ Al. Cistelean, „Istoria a provocat un fel de repetenție generală a scriitorimii noastre”, în *Familia*, nr. 10-11, octombrie-noiembrie 1994.

² Dintre dezbaterile pe această temă, recomand (ca una ce este substanțială și cu adevărat emblematică pentru pulsul epocii, răspunzând scriitori din generații și locuri diferite, din țară și din afara ei) ancheta găzduită de revista *Vatra*, „Invitație la un examen: cultura română postbelică”, numerele 5 (mai)-12 (decembrie), 1993. Se pleacă de la textul provocator al lui Ioan Petru Culianu, „Cultura română?” (potrivit căruia „Ca și socialismul, cultura română de azi nu e decât speranță. Privită fără speranță, se reduce la nimic (sau aproape nimic)”) și li se cere invitaților să răspundă la întrebarea „care este coeficientul de creativitate reală a culturii noastre umaniste postbelice?”. Aș semnala faptul că, pe termen lung, ancheta a fost și rădăcina unei confuzii (perpetuată de literați de vază) care i-au atribuit Monicăi Lovinescu opinia lui Ioan Petru Culianu. În fapt, Monica Lovinescu a răspuns scurt, în felul următor: „Dacă n-aș fi avut o părere diferită de cea exprimată în articolul lui I. P. Culianu, nu mi-aș fi consacrat anii exilului întru apărarea culturii ce se făcea în țară” (*Vatra*, anul XXIII, nr. 266, nr. 5, mai 1993, p. 5).

Treptat, această efervescentă (proclamată, nu o dată, ca o urgență) a schimbării se potolește, luându-i locul construcțiile care examinează acest lung interval literar. S-au publicat studii monografice solide și câteva cărți substanțiale dedicate unor probleme specifice ale fenomenului literar românesc în timpul dictaturii. (Mirarea mea a fost, în cazul unora, de ce n-au reținut – sau n-au făcut-o într-o manieră decisivă – prim-planul receptării). În plus, au apărut câteva istorii literare³, în care perioada postbelică din timpul regimului comunist este cantitativ (ca număr de pagini) foarte bine reprezentată: Gheorghe Crăciun (coordonator), *Istoria didactică a literaturii române*, f. 1., Editura Aula și Editura Magister, 1997; Dumitru Micu, *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, București, Editura Saeculum, 2000 (din cele 848 de pagini ale lucrării, 521 sunt consacrate perioadei postbelice sub titlul *Perioada contemporană. După 1944*); Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, București, Editura Dacoromână, 2009 (*Literatura postbelică* – în partea ce poartă acest titlu – fiind tratată pe 608 pagini din 1295); Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, ediția a II-a, revăzută și revizuită, București, Editura Cartea Românească, 2019 (în care perioadei în discuție îi sunt alocate 526 pagini, din totalul de 1503, care se ocupă – după cum spune subtitlul cărții – cu *5 secole de literatură*). De asemenea, au apărut câteva sinteze care îi sunt dedicate: Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane: 1941-2000*, București, Editura Mașina de scris, 2005; Ioan Holban, *Istoria literaturii române contemporane*⁴, vol. I-III, Iași, Tipo Moldova, 2006 (lucrare inclusă, adăugată și parțial rescrisă în Ioan Holban, *Literatura română de azi: poezia, proza*, Iași, Tipo Moldova, 2012); Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I-II, 23 august 1944-22 decembrie 1989, versiune revizuită și augmentată, Editura

³ O consistentă discuție despre *Istoria literaturii române în epoca globalizării* (titlul capitolului ce îi este dedicat) propune Andrei Terian, *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2013, pp. 272-314.

⁴ Titlul este înșelător (ca să nu spun: abuziv), întrucât în cele trei volume ale lucrării (volumul I – *Poezia*, volumul II – *Proza*, volumul III – *Critică. Eseu. Memorialistică*), se înscriu, după un principiu al listei, anumite „portrete contemporane” (după cum precizează notița autorului, de nici jumătate de pagină, ce precedă întregul). Aceste medalioane sunt inegale și imprevizibile (deși unele conțin idei substanțiale, incitante): unele analizează întreaga operă a autorului, altele se opresc la cărțile de până la 1989, altele la unul sau două titluri. Aceeași modalitate aleatorie este de găsit și în cartea ulterioară a autorului, *Literatura română de azi: poezia, proza*.

Semne, 2009; Ion Simuț, *Literaturile române postbelice*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2017; Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, ediția a III-a, revăzută și adăugită, Iași, Polirom, 2019. Pentru 30 de ani, rezultatul aritmetic este mulțumitor: 4 istorii literare și 5 tratate (sinteze) consacrate literaturii postbelice.

Cu toate acestea, trebuie spus, cu toată deferența față de munca autorilor (unii dintre ei vorbesc explicit despre efortul depus pentru propășirea literaturii și a nației române), că, în examinarea literaturii române postbelice, se poate vorbi despre un eșec al criticii literare. Scriu aici, de altfel, din interiorul (ca parte a) acestui eșec. Lucrul este dovedit cel mai bine de programele școlare liceale de limba și literatura română. Mai rămânând o clipă la aritmetică, dintre cei 22 de scriitori canonici ai literaturii române, obligatorii de studiat în liceu (recomandați *in extenso* sau comprimați de fiecare programă în parte), doar 3 fac parte din perioada postbelică: Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu. Situația i se părea nepotrivită coordonatorului primei istorii (didactice, deci pentru uz școlar) a literaturii române de după căderea regimului totalitar, Gheorghe Crăciun, care în *Argument* preciza: „Ideea că aproape cinzeci de ani de literatură se reduc doar la trei nume reprezentative (Marin Preda, Marin Sorescu și Nichita Stănescu) e de-a dreptul riscantă. E adevărat că programa școlară oferă și posibilitatea studierii unor autori contemporani la alegere [...], dar aceasta e o situație de provizorat” (p. 14). Astăzi, după 24 de ani, suntem în aceeași „situație de provizorat”. În plus, profesorii de română nu sunt pregătiți pentru a alege autori, în general pentru a compara și a discerne. Stagiile lor de formare profesională (pentru definitivat și gradul II incluse) nu-i pregătesc în acest sens, pentru a îndeplini un rol activ, dimpotrivă, îi țin captivi în rolul pasiv de reproducători de informații.

Sigur, există pagini notabile (unele chiar admirabile) în fiecare dintre lucrările critice semnalate mai sus; dar există și atâtea neajunsuri încât pe nici una dintre ele n-aș recomanda-o fără rest. Nu discut aici limitele de gust (transformate în aprecieri eronate), care țin de educația, lecturile (inclusiv literare) și experiențele de viață ale fiecăruia, și care sunt de găsit în cazul oricărui critic, nu numai în cazul autorilor acestor lucrări discutate aici, deși datorită lor apar, în aceste sinteze, capitole consacrate autorilor de haikuuri, epigramaștilor sau unor scriitori de interes în cel mai bun caz zonal, autori de opere obscure, lipsite de orice relief literar. După cum nu discut nici lipsa

(uneori afișată cu ostentație bățăioasă) de apetență teoretică; lipsesc, în cele mai multe cazuri, minime criterii de organizare a materiei, care pare dispusă aleatoriu, după memoria (capricioasă) a autorului-demiurg. Mă opresc în a semnala limitele globale și repetitive care pot fi grupate în câteva categorii, ce constituie tot atâtea probleme în receptarea de acum a literaturii române postbelice din timpul regimului totalitar.

Temporalitatea. Las la o parte că cei mai mulți dintre autorii enumerați mai sus au fost și protagoniști ai perioadei cercetate, așa încât unii dintre ei s-au lăsat în seama memoriei (făcând, măcar pe alocuri, o documentare după ureche); drept urmare, în cărțile menționate sunt destule informații temporale greșite. Consider, în schimb, că o problemă majoră (adesea repetată) este aceea de a numi epoca 1944-1989 ca fiind contemporană. Poate fi considerată contemporană o perioadă veche de 80 de ani, care cuprinde trei (sau cinci, depinde de numărătoarea exegetului) generații de creație? Este contemporană o literatură care începe cu volumele bunicului (sau străbunicului) literar, născut acum 100 de ani? Faptul că unii autori au învățat (sau chiar predat) în universități că perioada de după 1945 s-ar numi „contemporană” nu înseamnă că termenul mai e potrivit azi, chiar dacă azi ar fi (*cum grano salis*) de la 2000 încoace. Ceea ce i-a fost contemporan lui D. Micu (născut în 1928) nu îi este contemporan tânărului cititor de azi, căreia aceste cărți, în mare măsură, i se adresează.

Al doilea capitol din masiva perioadă a *Contemporanilor* – 1948-2000 decupată de Nicolae Manolescu în *Istoria critică a literaturii române*, intitulat *Supraviețuiri. Vestigii din epoca unei literaturi normale*, include, excepție făcând primele două nume (E. Papu și C. Noica), un set de unsprezece autori care, prin naștere și operă – ei ajung la expresie doar după 1940 –, fac parte categoric din ceea ce autorul numește, în capitolul următor, *Literatura „nouă”*. *Generația '40*: Al. Piru, C. Tonegaru, Al. Paleologu, Cornel Regman, Radu Stanca, Adrian Marino, I. Negoitescu, Ștefan Aug. Doinaș, Monica Lovinescu, I. Caraion, N. Balotă. Aceștia nu pot fi „vestigii” ale unei epoci în care nu apucaseră să publice (excepție face Monica Lovinescu, care a publicat copil fiind), au același statut temporal și scriptural cu congenerii lor M. Preda, P. Dumitriu (grupați în capitolul ulterior) etc. În schimb, da, aceasta este epoca în care au dat deja cărți E. Jebeleanu, M. Beniuc, Z. Stancu, pe care N. Manolescu îi așază, însă, curios, în capitolul următor, la „patruzeciști”. Dintre aceștia din urmă, însă, nu pot face

parte nici I. Gheorghe și N. Labiș (născuți amândoi în 1935), nici chiar Titus Popovici (n. 1930), care, în anii 40, nu atinseseră vârsta creației și publice doar în deceniul următor, adică doar în anii 50.

Spațialitatea. O sinteză despre literatura română sub totalitarism trebuie să includă literatura română scrisă în orice spațiu: în România, în exil, în Basarabia, în Bucovina etc. Consider că poate fi făcută o distincție între scriitorii de limbă română și cei de imaginar românesc (care, scriind în altă limbă, continuă să aibă subiecte inspirate din lumea românească, precum se întâmplă în literatura scriitorilor germani originari din România, dar și în operele de ficțiune datorate unor scriitori plecați din România, dar care scriu în altă limbă). Tocmai de aceea ideea lui Ion Simuț de a impune *Literaturile române postbelice* (cu tot efortul neconvingător al *Argumentului* său, care apelează la „seria geografică”, „seria istorică”, „seria tipologică” și „seria politică a literaturilor române”) mi se pare complet nefericită și perdantă. Cum nu ne raportăm la literaturile franceze sau la literaturile italiene, așa nu cred că putem avansa nici cu literaturile române în vreo direcție bună (ori profitabilă). Sigur, dacă Ion Simuț ține la teza sa, el poate fi citit doar în zona Cluj-Oradea, iar nu la București sau la Iași, unde, intervenind alte serii geografice cartea sa ar putea fi de neînțeles.

La antipod, se situează Dumitru Micu care, în capitolul final al *Istoriei...sale (Încheiere)*, gândit ca un fel de replică la capitolul final al istoriei călinesciene, propune, pe lângă alte teze discutabile, să sustragă literatura română din istorie și s-o mute doar în geografie, dat fiind că „Istoria trece, geografia rămâne” (p. 794). Prin urmare: „E puțin probabil să existe o altă literatură în care, pe o aceeași întindere a imaginarului, să fie cuprins mai mult peisaj și, în genere, mai multă viață națională specifică” (p. 797).

Abordarea. Ceea ce corodează (ba uneori, chiar compromite) sintezele postbelicului literar este atitudinea adoptată de critic și pe care acestea o exprimă. În unele cazuri, această atitudine este pe contrasens cu conținutul, viciindu-l. Exemplul cel mai pregnant (și cel mai flagrant, totodată) în acest sens îl oferă *Istoria literaturii române de azi pe mâine* a lui Marian Popa, care reprezintă un caz de schizofrenie critică. De ce să dedici perioadei 23 august 1944 – 22 decembrie 1989 din viața literaturii naționale o cercetare atât de amplă (de peste 2200 de pagini) când crezi (sau scrii că ai crede) că scriitorii reprezintă

Alex Goldiș

Literatura sub comunism, o instituție funcțională

Nu cred că există literatură necontaminată de ideologie în epoca 1948-1989, după cum e discutabil dacă există în general literatură care să nu se subsumeze, mai mult sau mai puțin deschis, mai mult sau mai puțin tezig, unei concepții ideologice. În epoca vizată, însă, în care politica a stabilit normele după care se scria literatura, intervenind brutal în profesiunea scriitorului, această contaminare e mai mult decât evidentă. E destul de răspândită preconcepția conform căreia doar intervalul 1948-1965 și-ar fi pus amprenta asupra felului în care s-a scris literatura în România. Deși e adevărat că, în timpul stalinismului, regulile de producere a literaturii erau, prin excelență, prescriptive (în sensul că literaturii nu i se permite să se abată de la niște norme elaborate în cercurile politice cele mai înalte), și după 1965 conformația câmpului literar românesc este profund afectată de dinamica politică. Sigur, nu în sensul că se scrie după rețetă, ci că alegerile scriitorilor sunt determinate de poziționarea față de ce se întâmplase în lungul deceniu stalinist sau în actualitatea politică imediată. Nici nu avea cum să fie altfel, din moment ce cenzura nu dispare până în 1989.

Cred că literatura română a fost afectată de ideologie și după 1965 din cel puțin două puncte de vedere: În primul rând, nevoia de evazionism, de „purism”, de recuperare a unor zone ale „spiritului pur”, vizibilă în literatura șazeciștilor (despre care se spune că ar fi rupt total cu ideologia), nu e decât o reacție de apărare la politizarea acerbă din anii '50. Ar fi fost oare poezia Anei Blandiana sau a lui Nichita Stănescu atât de abstractă, dacă ea n-ar fi vizat o polemică de subtext la poezia materială și vulgară de dinainte? Ar fi fost personajele lui Nicolae Breban sau D.R. Popescu atât de contorsionate, iar realismul lor atât de digresiv și de stratificat, dacă aceste simptome n-ar fi răspuns mecanicismului prozei imediat anterioare? În fine: dacă ideologicul n-ar fi fost factorul invizibil care bântuie permanent operele aparent neideologizate ale scriitorilor români, probabil că nu s-ar fi edificat în cultura

postbelică acea „religie a esteticului”, despre care vorbea Mircea Martin – și care a făcut ca orice reflecție ideologică serioasă să fie eludată deopotrivă în opere și în critică, pe motiv că ea nu face decât să readucă literatura la postulatele dogmatice din anii '50. În al doilea rând, prezența literaturii subversive, care a devenit de foarte multe ori un rețetar, trimite în mod deschis la faptul că o parte deloc neglijabilă a literaturii de după 1965 a avut în vedere, dincolo de consacrarea prin valorile autonomiei esteticului, și o consacrare prin opoziția față de *establishment*-ul ideologic. Formula romanului „obsedantului deceniu” este cea mai simptomatică din acest punct de vedere: acreditată de Marin Preda prin *Moromeții II*, ea a devenit – prin ambiguitatea sa fundamentală de a critica situația curentă prin strategia denunțării stalinismului – monedă curentă deopotrivă a scriitorilor care au încercat permanent să extindă limitele permisivității sistemului (Preda, Buzura, Țoiu, Bălăiță) și a celor care au pozat în reformatori (Ion Lăncrănjan, Al. Simion, Paul Anghel, Corneliu Leu, Platon Pardău). Tabloul autonomiei esteticului, compus din scriitori care au întors spatele ideologicului din dezgustul față de marxism-leninism, e nuanțat, așadar, de portretul celor care au încercat să obțină consacrarea simbolică prin rostirea unor adevăruri incomode cu privire la regim. Prima este contaminată de ideologic prin absență și refuz (chiar când ideologicul ar fi fost parte esențială a reflecției literare), cea de a doua îl înglobează într-o formă oblică și prudentă. Niciuna dintre aceste două categorii nu e imună la ideologic.

Înseamnă, însă, acest lucru că epoca socialistă a fost, conform unei sintagme consacrate, „o Siberie a spiritului” sau că prea puțin din literatura produsă în acest interval mai supraviețuiește? Aici aş răspunde cu un decis nu. Iar motivația răspunsului acoperă nu doar perioada liberalizării, ci chiar intervalul stalinismului: deși deceniul al șaselea a produs, per ansamblu, cea mai multă maculatură, nu cred că e exagerat să se spună că, din punctul de vedere al vârfurilor romanului, intervalul e greu de depășit chiar în perioada liberalizării: s-au scris multe romane bune după 1965 (Nicolae Breban, Constantin Țoiu, Gabriela Adameșteanu, George Bălăiță sunt printre cei mai remarcabili autori ai intervalului), însă puține de nivelul *Moromeților I*, al *Cronicii de familie* a lui Petru Dumitriu sau al *Gropii* lui Eugen Barbu. Abia după 1965, de data aceasta, poezia devine și ea un fenomen extrem de viu și de diversificat, a cărei dinamică a fost rescrisă constant după 1990, cu „înlocuirea” lui Nichita Stănescu cu Mircea Ivănescu, a Anei Blandiana cu Angela

Andrei Rus

Cinefilia anilor '20 (2020) și revizuirea canonului cinematografic

M-am născut la mijlocul anilor '80 și fac, astfel, parte din generația care, deși a trăit primii ani înainte de revoluție, s-a format, de fapt, în perioadele de tranziție ulterioare, cu modele culturale preponderent capitaliste și încercând să aibă contact cât mai puțin cu arta din deceniile comuniste. Nu îmi aduc aminte să ni se fi prezentat, oricum, mare lucru legat de această epocă la orele de istorie, iar la cele de literatură română am fi putut jura cu toții că o carte precum *Moromeții* a fost scrisă într-un fel de vid temporal, atât de mult se ferea lumea să intre în detalii de context. Sau, poate, atât de mic era interesul nostru pentru comunism – mai ales că ceea ce era extras din el se remarcă, în linii mari, prin caracterul subversiv în raport cu o epocă ce ne părea abstractă –, încât și ceea ce ni se povestea despre acesta era eliminat din memorie. Nu mă surprinde, în asemenea condiții, că o bună parte a generației mele a crescut cu convingerea, evident, deplasată, că mai toată cultura comunistă e demnă de uitare.

Mai târziu, la Facultatea de Film din București existau o serie de cinești internaționali sau români – Bergman, Fellini, Antonioni, Tarkovski, în prima categorie, Pintilie și Ciulei, în a doua – în fața cărora profesorii noștri făceau mai des reverențe. Nu ne era prea clar de ce erau principalele valori recunoscute de generația lor, deși, e drept, discuțiile vizau adesea calități din sfera esteticului. Într-o evidentă descendență *auteur*-istă (cea a anilor '50, fără mari revizuri), analiza se făcea mai ales în parametri mistificatori: regizorii aceștia păreau niște zeități și, tocmai de aceea, oricât de impresionante ni s-ar fi părut filmele lor (și unele, nu foarte multe, ne plăceau destul de tare) le lipsea, cel puțin, la nivelul lecturii, o latură intimă, o particularitate de care să te atașezi și care să te poată pasiona. În plus, cineștii români păreau mai prețuiți dacă avuseseră multe, multe probleme cu cenzura comunistă. Iar dacă, din cauza acestor hărțuiri, aleseseră să și emigreze, cu atât mai bine pentru mitul lor.

În aceeași perioadă, filmele lui Cristi Puiu, ale lui Cristian Mungiu, ale lui Radu Muntean, ale lui Corneliu Porumboiu erau primele succese internaționale din Noul Val, iar cei mai incitanți critici – Alex. Leo Șerban sau Andrei Gorzo – participau prin texte memorabile la canonizarea lor. Începea revoluția cinematografului tinere, cu care aveam norocul să fim contemporani.

Trăiam un moment de revigorare a filmelor românești, în care, însă, reperele rămăneau aceleași: în primul rând, Pintilie și Ciulei, apoi Daneliuc, Tatos, Săucan și alții, și doar li se adăugau unele mai recente. Canonul acesta destul de rigid, cuprinzând un număr restrâns de opere și întotdeauna de un singur fel (lungmetraje de ficțiune) nu avea cum să nu li se pară suspect noilor generații de cinefili, obișnuite, dintr-un reflex sănătos, să chestioneze emblemele culturale moștenite. Era un pas firesc apariția unor inițiative susținute și tot mai variate de recuperare a istoriei cinematografului locale din tot felul de perspective contemporane: *queer*, *feministe*, *camp* etc.; la fel, chestionarea supremației esteticului și a *auteur*-ismului în cinema, într-o etapă a evoluției critice pe care culturi cinefile mai mari (Franța, SUA, Marea Britanie etc.) o parcurseseră cu câteva decenii mai devreme.

Însă, factorul cel mai important pentru reconsiderarea tot mai multor forme de cinema din era comunistă e, cu siguranță, îndepărtarea temporală de anii respectivi. Pentru spectatori ca mine (iar pentru cei născuți ulterior revoluției, nu mai zic) rostogolirea, decenii bune, a aceluiași canon ridică semne de întrebare în primul rând pentru că pare să se fi format într-un soi de bulă, în care, în toată perioada comunistă (și după), ar fi existat doar câteva zeci de filme notabile, toate lungmetraje de ficțiune. Documentarul *Apa ca un bivol negru* e singura excepție, fiind prezent în clasamentele unor critici, dar corespunde datelor canonice generale: e un lungmetraj și printre realizatorii săi se numără Iosif Demian, Stere Gulea, Nicolae Mărgineanu, Mircea Veroiu, Dinu Tănase, adică o parte consistentă a generației '70, remarcată mai ales prin filmele de ficțiune ulterioare. Cu cât ne îndepărtăm mai mult de perioada comunistă, cu atât par, însă, tot mai limitative criteriile după care s-a format canonul cinematografic.

În multe filme din epoca aceea (și nu mă refer doar la cele canonizate) sunt tot mai vizibile și mai atrăgătoare anumite idiosincrazii sau particularități apropiate de sensibilitățile contemporane, dar care au trecut mai puțin

observate și apreciate la momentul lansării lor. Filme de actualitate, cu protagoniste puternice ieșite, măcar parțial, din tiparele vremii – regizorul Lucian Bratu pare să se remarce, aici, printr-o serie de bijuterii: *Un film cu o fată fermecătoare*, *Orașul văzut de sus*, *Drum în penumbră* sau superbul *Angela merge mai departe* – creează un raport mai intim cu spectatorii tineri de azi. Cupluri rebele din producții realizate de cinești inegali, precum Timotei Ursu (*Septembrie*), Savel Stiopul (*Ultima noapte a copilăriei*) sau Șerban Creangă (*Căldura*), stârnesc un interes din ce în ce mai viu prin candoarea și prin insolitul lor, alăturându-se celui, pe bună dreptate canonizat, din *Proba de microfon*, în regia lui Mircea Daneliuc. Tot felul de experimente narative și formale, unele nereușite până la capăt, dar în orice caz incitante, precum *Viața nu iartă* (Manole Marcus, Iulian Mihu), *Anotimpuri* (Savel Stiopul), *Baloane de curcubeu* (Iosif Demian), sau *Stop-cadru la masă* (Ada Pistiner), sunt redescoperite și revalorizate de noua generație. Iar la nivelul filmelor populare, citirile *queer*, feministe, antropologice ș.a.m.d., conferă valențe proaspete și valorizante unor opere mai puțin semnificative în plan strict estetic. E firească revizuirea canonului de către fiecare generație. Or, cum, în România, un asemenea proces pare să fi fost destul de timid parcurs în ultimele decenii, rezultatul e o îmbâcsire și o mistificare a principalelor repere cinematografice și, din acest motiv, o înstrăinare a lor de percepția și de interesele critice ale generațiilor actuale.

Nu ne aflăm încă în punctul în care ierarhia tradițională să fie în pericol, dar parcurgem o etapă de provocare a ei. Nu e clar ce va rezulta la capătul drumului, dar e greu de imaginat că se putea întâmpla ceva mai viu cinematografiei de la noi. Tocmai când farmecul proaspăt câștigătei străluciri mondiale începea să se mai estompeze și filmele Noului Val (cu excepția notabilă a celor realizate de Radu Jude și, parțial, de Cristi Puiu) să se manierizeze, o nouă generație de cinești a debutat, imperfect, dar cu preocupări estetice dintre cele mai eterogene și surprinzătoare. Printre ei, sunt multe cineaste – Ivana Mladenovic, Adina Pintilie, Ana Lungu, Monica Stan, Monica Lăzurean-Gorgan ș.a. –, mai multe ca oricând parcă. Impactul lor asupra domeniului, după o atât de îndelungată dominație masculină (cel puțin la nivelul canonului) dă naștere unei curiozități fără precedent în legătură cu alte realizatoare din trecut. Simultan cu ce se întâmplă în plan internațional,

trăim o perioadă de reconsiderare a artistelor locale și asistăm la intenții critice tot mai clar definite de re poziționare a lor în interiorul tradițiilor cinematografice. Din era comunistă, documentariste precum Ada Pistiner, Florica Holban, Felicia Cernăianu, animatoare precum Geta Brătescu, Tatiana Apahideanu sau Luminița Cazacu, realizatoare de filme de ficțiune precum Malvina Urșianu sau Cristiana Nicolae, scenariste precum Eva Sîrbu, personalități din aria criticii de film precum Ecaterina Oproiu sau Magda Mihăilescu fac tot mai des subiectul unor retrospective, al unor articole sau chiar al unor cercetări academice contemporane.

Dintr-o altă perspectivă, sunt din ce în ce mai des vehiculate tipare cinematografice (documentarul, animația, filmul experimental) cvasi-ignorate de o mare parte a criticii serioase și, implicit, excluse multă vreme din canon. Poate și din cauza poziției marginale în practica de distribuție și de receptare din epocă, având, de obicei, un rol de umplutură în acompanierea lungmetrajelor de ficțiune, redescoperirea acestor filme și, mai ales, a unor opere de autor impresionante (de exemplu, Ada Pistiner, Slavomir Popovici, Mirel Ilieșiu – în documentar, sau Radu Igazsag și Zoltán Szilágyi Varga – în animație) stârnesc tot mai mult interesul. Nu suntem departe de momentul publicării de cărți și de studii mai aprofundate și mai complexe decât în trecut despre structurile de stat dedicate producerii acestora, despre genurile specifice și despre cineăștii marcanți pentru evoluția lor.

Proiecte recente de digitalizare și de repunere în circulație cinefilă a unor filme studențești din era comunistă, multe surprinzător de experimentale comparativ cu cele de lungmetraj realizate în cadrul industriei de stat, extind discuția și posibilitățile unei re așezări a canonului local după coordonate mai variate decât până în prezent. La fel, analiza producției avangardiste a unor grupuri artistice (Kinema Ikon), sau a unor artiști individuali (Ion Grigorescu) și resuscitarea producțiilor cinecluburilor comuniste pot clinti preconcepții de prea multă vreme nemișcate.

E adevărat că tocmai relativa obscuritate a tuturor acestor filme le transformă inițial în apariții exotice, surprinzătoare și seducătoare prin prospețimea lor formală, ceea ce uneori se poate dovedi înșelător la nivelul receptării valorice. Dar faptul că relevanța le-a fost, în mod uzual, minimizată, ceea ce le-a făcut mai puțin influente și, în orice caz, mai puțin prezente în

Alina Nelega

De la teatrul literar la teatrul documentar. Dramaturgia românească între 1989 și 2019

O așteptare înșelată. În loc de introducere

După căderea lui Ceaușescu, nu numai lumea românească, dar și comunitatea internațională așteptau cu sufletul la gură revanșa culturii eliberate de sub dictatură: opere provocatoare (*cutting edge*), izvorând din sertare și din acumulata frustrare a artiștilor sub comunism. Din păcate însă – și chiar vorbind despre toate artele: film, literatură, muzică sau artele vizuale, nu numai despre artele spectacolului (performative) –, fluxul de capodopere care ne-ar fi inundat, iluminând imaginarul nostru obosit, inhibat, cenzurat, epuizat, n-a răbufnit așa cum l-am fi dorit și nicidecum la intensitatea și forța pe care furia umană eliberatoare din decembrie '89 o anticipa.

Practic, incantația generală era că avem nevoie să ne tragem sufletul, să recuperăm timpul pierdut. Așadar, la începutul anilor '90, sunt aclamate restituirile: cei câțiva regizori care trăiau și lucrau în Europa și SUA (printre ei se numără Andrei Șerban și Liviu Ciulei) se reîntorc pentru refaceri nostalgice ale proiectelor cândva faimoase în lumea liberă a anilor '70 și '80: montări generoase, lansând, în circuitul teatral românesc, spectacole emblematice, de care publicul românesc nu avusese parte. În ce privește dramaturgia, mecanismul nu este foarte diferit: oamenii de teatru sunt preocupați de recuperarea pieselor lui Matei Vișniec, poet și dramaturg surghiunit de comuniști, trăind în Paris. Piese sale post-absurde sunt montate năvalnic, între 1990 și 1995, pe afișul fiecăruia dintre cele aproape 50 de teatre de repertoriu ale vremii regăsindu-se măcar un titlu de Vișniec, de obicei, *Angajare de clown*.

Cum teatrul reflectă întotdeauna modelul social și politic care-l generează, România era, la vremea aceea, în mod declarat, o cultură teatrală

funcționând după un model paternalist, totalitar, în care autorul spectacolului era regizorul-dictator, cu drept absolut asupra componentelor spectacolului, de la interpretarea actorului la textul dramaturgului. Era greu de imaginat, pe-atunci, un model de lucru democratic; el ar fi contrazis, în fond, acest *pattern* societal ierarhic, unde regizorul avea (și unii au și azi) statutul de delegat al puterii. Statut periclitat, în cazul montării unui text nou, scris de un autor în viață – o situație în care spectacolul are, fără nicio îndoială, doi autori. De aceea, în pofida lamentațiilor și îndemnurilor iezuite de a scrie pentru scenă, lansate de diverse instituții și de către exponenți culturali, în absența unui context prietenos pentru dramaturgi, textele noi întârzie să apară. Căci, în mod real, ca autor dramatic, aveai două posibilități. Ambele se încadrau în paradigma piesei de teatru ca literatură. Prima era să contribui la miile de pagini neinteresante, publicate fără a fi jucate, scrise de prozatori sau poeți, majoritatea membri ai Uniunii Scriitorilor, îngroșând astfel rândurile clubului de scriitori frustrați, necitiți și complet ignorați de teatre. A doua era să lucrezi cu un regizor, care avea libertatea de a transforma performativ orice fel de text (și, de aceea, masacrul se exercita pe marile texte ale literaturii, dramatice sau nu), să devii funcționarul acestuia, ca dramaturg de scenă, în spiritul a ceea ce, în câțiva ani, avea să fie identificat și denumit de Lehmann, în cartea lui, relevantă pentru teatrul secolului 20, „teatru postdramatic”, adică teatru-după-piesa-de-teatru. Ar mai fi existat, desigur, la modul infantil, și o a treia posibilitate: să iei de bune îndemnurile și oferta concursurilor de dramaturgie și să te aștepți, după ce ai câștigat vreunul, să te mai și monteze cineva. Doar că, până și cel mai vizibil dintre acestea, Piesa Anului, gestionat de UNITER, avea drept scop doar *publicarea* textului câștigător, neasumându-și montarea sau promovarea lui în scopul de a fi produs pe scenă. Pe scurt, nu exista niciun program care să încurajeze sau să finanțeze producerea textelor noi. Nu exista niciun premiu pentru textul în spectacol (de altminteri, nici azi nu există), nu exista, în mod real, interes din partea regizorilor. Dar adevărul acesta era afirmat pe un ton acuzator la adresa autorilor, care nu scriau destul de bine ca să merite atenția celor în căutare permanentă de genii și de capodopere: un cunoscut simptom al sărăciei culturale și al frustrării.

Formarea regizorului de către școala românească de teatru într-o singură direcție, anume ipostaza de autor unic, ține de dorința perfect legitimă de a

emula mari artiști ai secolului XX: Kantor, Grotowski, Schechner, Brook, Barba. Cu o singură observație de fond: toți aceștia, și alții după ei, s-au dezvoltat în culturi teatrale cu o scenă alternativă puternică, în care experimentul real și laboratorul erau posibile. Ceea ce, la noi, cu toate încercările de echivalare, cu toată „rezistența prin cultură”, trebuie să recunoaștem onest că nu s-a întâmplat: în secolul 20, secolul experimentului, secolul regiei, noi nu am avut teatru politic, nu am avut laboratoare, nu am avut curajul de a risca decât vag, schițat și sufocat încă din fașă de cenzură și autocenzură.

Revenind la textul nou și, prin urmare, riscant, devine destul de clar că acesta – ca și autorul dramatic – avea, desigur, nevoie de un alt fel de regizor, de o nouă generație, iar această generație s-a format și a început să se exprime abia la începutul mileniului 3, odată cu valul de teatre independente care a schimbat fața teatrului românesc, devenind, după 2002, cea mai vie, provocatoare și inovatoare parte a sa. Într-o măsură semnificativă, acest lucru s-a datorat noilor texte și noii dramaturgii. Având un alt metabolism decât literatura, textul de teatru, fie el piesă sau scenariu, are nevoie de un alt mediu. Care a fost creat, în lipsa unei tradiții literar-dramatice, de nașterea teatrului independent în România, ca urmare a contextului mai flexibil, mai ales politic, care a permis înființarea programelor de finanțare accesibile în afara sistemului instituțional subvenționat. Lucru care ne-a luat mai mult timp, în România, decât, să zicem, în Ungaria, sau Polonia, sau Bulgaria.

Un argument pentru această logică a demonstrației, care leagă dramaturgia nouă de teatrul independent, îl constituie traseul încercărilor din anii '90 de a aduce texte noi pe scenă, măcar pentru a le încerca viabilitatea. Două sunt cele mai puternice inițiative care au conturat traseul noii dramaturgii: *Dramafest* și *dramAcum*. Acestea s-au dezvoltat în medii alternative, de nișă, cu finanțări minime, coordonate de fundații, asociații, ONG-uri.

În 1997, publicasem deja prima mea piesă de teatru, fiind debutată (obscur) pe scena unui Teatru Național, printre multe titluri de duzină. Dar, datorită Corinei Șuteu, la vremea aceea directoare a Theatrum Mundi, am participat într-o rezidență organizată împreună cu Teatrul Bush din Londra, un centru al noii dramaturgii britanice, ca și Royal Court. Am avut atunci experiența unei culturi în care dramaturgul este respectat și pus în valoare ca generator de concept și perspectivă poetică a spectacolului. Îmi doream acest

lucru, îmi doream altfel de spectacole, altfel de texte. Așadar, cu entuziasm și inocență, am lansat, în 1997, primul program, având drept scop producția de texte noi românești: *Dramafest*. Filosofia proiectului era simplă: să scriem despre lucruri care ne dor și au legătură cu noi, să introducem *workshop*-ul în procesul de creație a textului și să ne asumăm producția textelor, fiind prezenți pe tot parcursul procesului. Adică, să nu mai fim scriitori în teatru și dramaturgi în literatură, ci să devenim autori dramatici. Programul a fost susținut mai mult din fonduri internaționale⁷ decât locale și era încă foarte naiv: se baza pe încrederea în teatrele de repertoriu și în regizori. E drept că, pe-atunci, era utopic să gândești un alt mod de a produce un text decât prin intermediul unui teatru subvenționat. Pe de altă parte, producția de texte noi fiind ieftină, era greu de înțeles de ce nu se monta mai mult. Chiar mai greu de acceptat era faptul că cea mai mare parte dintre piesele noi românești produse în teatre erau subproduse ale unei relații clientelare, între director sau primul actor sau regizorul angajat al teatrului și vreun autor din proximitatea lor, care voia să se mândrească cu un nume pe afiș. Era o provocare să scurtcircuitezi traseele de putere, dar *Dramafest* și-a asumat-o, lansând un festival în parteneriat cu câteva teatre de repertoriu (subvenționate, așadar).

Proiectul de festival presupunea o selecție de piese noi, cu specificația că cele câștigătoare aveau să fie montate în teatrele partenere ale programului. Era o propunere logică, dat fiind că juriul era format din regizori angajați în teatrele partenere și care urmau să regizeze ei înșiși textele pe care le-ar fi selecționat. Și care, odată puse în scenă, aveau să fie invitate în festivalul internațional *Dramafest* de la Târgu-Mureș și găzduit de Teatrul Național din oraș, alături de alte evenimente: conferințe și discuții cu paneliști internaționali (Royal Court, PainesPlough, SACD, Theatre Instituut Amsterdam, Open Society Institute Budapesta, Teatrul Ivan Vazov Bulgaria ș.a.), care să pună în lumină importanța de a produce texte noi de teatru.

Încă de la început, *Dramafest* a lansat o autoare importantă, pe Andreea Vălean, sociolog și studentă la Regie, cu piesa ei *Eu când vreau să fluier, fluier*, care a fost selectată aproape imediat la Bienala de la Bonn, pe-atunci cel mai important festival de piese noi din Europa. Sub umbrela *Dramafestului* și

⁷ Fundația Soros, Fundația Pro Helvetia, Goethe Institut, fonduri de cooperare ale Uniunii Europene, Consiliul Britanic etc.

participând la atelierele ținute de Royal Court și la lecturile de texte din festival, s-au dezvoltat autori ca Saviana Stănescu (azi cunoscut dramaturg american de origine română), Ștefan Caraman (romancier, dramaturg și director de bancă, pendulând între cele trei ipostaze și azi), Vlad Zografi (fizician și traducător, romancier azi, mai mult decât autor dramatic), Dumitru Crudu (din Republica Moldova, poet și prozator, actor și dramaturg, activ și azi, în teatre și librării). Alături de regizori ca Theodor Cristian Popescu, arhitectul poveștii de succes a Andreei Vălean, sau Radu Afrim, atunci la începutul carierei sale regizorale. De asemenea, Dramafest a marcat, în 1998, și începutul rezidențelor dramaturgilor români la Royal Court, o echipă a acestui teatru susținând *workshop*-urile din festival. Rezidențele au influențat abordarea și discursul unor dramaturgi care aveau să fondeze, lărgind conceptul, asociația dramAcum și să devină importanți în scurtă vreme: Gianina Cărbunariu, Ștefan Peca, Bogdan Georgescu, Mihaela Michailov, Maria Manolescu.

Cu tot succesul său, Dramafest-ul a încetat să existe, ca festival, în anul 2000, după trei ediții consecutive, căci parteneriatul între un ONG și un Teatru Național se dovedise nefuncțional, sufocant și falimentar. Începeam să înțeleg că a dezvolta o dramaturgie vie nu va fi niciodată un proiect posibil într-un teatru de repertoriu. Că e nevoie de un centru, un teatru, un program amplu, cu o agendă proprie și un profil distinct, cu o finanțare distinctă, care să dezvolte și să promoveze textul nou, viu. Acestei nevoi nu i s-a răspuns nici azi, în România (Teatrul Dramaturgilor Români e, desigur, o glumă macabră, despre care nu va fi vorba aici.)

Revenind la Dramafest, programul de promovare a dramaturgiei noi a fost recalibrat după 2000, redenumit *underground*, a intrat în pivnița Teatrului Ariel din Târgu-Mureș, un teatru pentru copii și tineret, generând producții mici, experimentale, pe texte noi românești și internaționale.

Ideea unei abordări diferite a scrisului pentru scenă, lansată de *Dramafest*, a rămas foarte actuală și, în mod firesc, a fost preluată și dusă mai departe de un alt proiect, inițiat de vedeta celui dintâi, regizoarea și dramaturgul Andreea Vălean, și asumat rapid de alți câțiva regizori-studenți ai Universității de Artă Teatrală și Cinematografică din București, încurajați de tutorele lor, regizorul Nicu Manda. Astfel, în scurtă vreme, sub umbrela școlii de teatru din București, dramAcum devine o platformă pentru dezvoltarea și punerea în scenă a noii dramaturgii românești, care își continuă activitatea și după ce

inițiatorii își termină studiile. După același model al selecției de texte, tinerii regizori își asumau piesele pe gustul lor și le prezentau în spectacole-lectură, care au început să câștige spectatorii de aceeași generație cu ei, devenind astfel interesante și pentru teatrele de repertoriu care, la finalul anilor '90, pierduseră mare parte din public și nu vedeau nicio soluție pentru atragerea publicului tânăr. Dar iată că textul nou, regizorii și actorii tineri și, mai ales, tematica pieselor care aborda problemele tinerilor, aveau să repopuleze sălile de spectacole, chiar și în teatrele subvenționate care, la drept vorbind, nu aveau un merit prea mare în crearea acestei categorii de public sub 35 de ani, viu, activ și dinamic. Alături de piesele noi românești și de numele noi pe care acum le-a propus și promovat, grupul de regizori care își impunea strategia în piața românească de teatru a introdus, în repertorii, piese noi internaționale, fructificând legăturile cu dramaturgi sârbi, bulgari, ruși și cu proiecte similare din zonă, cum ar fi NADA, întrunind țări din fosta Iugoslavie, sau Festivalul Tinerilor Dramaturgi Lubimovka, din Rusia. Traducerile au fost foarte importante pentru susținerea unui alt mod de a aborda piesa de teatru. Nu atât noutatea discursului lor, cât diversitatea a avut un cuvânt de spus în flexibilizarea și educarea gustului tinerilor. Astfel, au fost montați José Rivera, David Mamet, Neil LaBute, Martin McDonough, Ivan Vîrîpaev, Oliver Bukowski.

Odată cu producțiile pe texte noi internaționale, rusești, spaniole, germane, britanice, gustul autohton a început să se educe. Mai exista desigur și micul teatru Ariel-underground din Târgu-Mureș, cu producțiile și lecturile din texte noi irlandeze, elvețiene, germane și, după 2000, texte noi americane, marcând începutul relației de durată a teatrului și a Facultății de Teatru din oraș cu *Lark Play Development Centre* din New York.

Lecturile de la ACT. Teatrul Luni de la Green Hours

Ștacheta a fost ridicată și mai mult datorită criticului și traducătorului Victor Scoradeț care, cu sprijinul Goethe Institut, organizează o serie de lecturi ale pieselor noi germane în primul teatru particular din București, teatrul ACT, înființat de Marcel Iureș, cunoscut actor de teatru și film, foarte solicitat de producătorii americani. Lecturile textelor de limbă germană erau urmate de discuții, la care participau spectatori, mai ales cei tineri. Reziliența cu care acest program a fost susținut timp de aproape doi ani a dus la crearea celui „public care ascultă”, conștient de faptul că piesele noi nu au nevoie doar de imagine

vizuală, ci trebuie de asemenea ascultate. Alături de ACT, la mai puțin de o sută de metri în jos pe Calea Victoriei, se afla clubul de jazz *underground* Green Hours, iar patronul de atunci al locului, Voicu Rădescu, iubitor al artelor și mecena, inițiază unul dintre cele mai *trendy* locuri unde se produce textul nou: Teatrul Luni. Afluența de texte noi montate cu mijloace minime, pentru maxim 40 de spectatori, produce, în scurt timp, câteva spectacole remarcabile, care participă la festivaluri importante de teatru, de la Dublin Fringe la Bienala de la Bonn sau New York Fringe Festival.

Succesul de la ACT și Green Hours dă curaj și altor teatre bucureștene să riște, în spațiile studio, sau să creeze asemenea spații pentru a lucra pe texte noi. Teatrul Foarte Mic, Teatrul Mic și Teatrul Odeon au fost primele care s-au dezghețat, Odeonul lansând și un program săptămânal de lecturi de texte, în general, traduceri, program care s-a extins și readaptat azi în programul european *Fabulamundi. Playwriting Europe*, despre care va fi vorba ceva mai jos.

Toate aceste încercări de a impune un nou gust pentru un teatru mai direct – mai puțin codat și metaforizat, mai puțin teatral, deci – duc la crearea unei generații de dramaturgi urbani și cosmopoliți, care împrumută problematica și spaimele congenerilor lor europeni, transferându-le, nu fără motiv, într-un București balcanic, deși încă neacomodat ritmurilor și vieții metropolitane. Personajele lor zgomotoase și violente, fără maniere și cu un limbaj frust, au creat o formă autohtonă de *in-yer-face theater*, care s-a bucurat de un succes imediat la generațiile așa-numite xeniale și mileniale, reușind să alinieze dramaturgia românească la celelalte dramaturgii europene. Ceea ce îi deosebește pe acești autori dramatici de cei ai anilor '90 este faptul că ei sunt aproape toți regizori, sau cel puțin nu se tem să-și regizeze propriile piese. Ștefan Peca ilustrează acest lucru, ca și Gianina Cărbunariu, autodenumindu-se „autori” și nu doar dramaturgi.

Autorul dramatic

Cazul regizoarei-dramaturg Gianina Cărbunariu merită o atenție specială. La puțin timp și după mici șovăieli literare, se postează în fruntea generației sale cu spectacolul *Stop the Tempo!*, produs la Teatrul Luni de la Green Hours, pe când era încă studentă și proaspăt revenită din rezidența de la Royal Court. La scurtă vreme, *mady.baby.edu*. (mai târziu circulând în volum

și în alte montări cu titlul *Kebab*), e produsă de Teatrul Foarte Mic. Piesa vorbește deschis și direct despre prostituția juvenilă și emigrația forței de muncă și se bucură imediat de succes internațional. La fel ca următoarele spectacole ale Gianinei Cărbunariu, pe texte proprii, care atacă realități imediate și reușește să le ilumineze, fie că lucrează în România, fie internațional, ea fiind, în același timp, cea mai independentă și cea mai internațională dintre congenerii săi. Cărbunariu este cea care introduce, în scena românească, în mod asumat și direct, mijloacele teatrului documentar, fie că se adresează tensiunilor româno-maghiare, în *20/20*, sau abordează vânzarea sașilor din Transilvania pe vremea comunismului, în *Sold out* (cu premiera la Kammerspiele din Munchen), fie că cercetează lustrația care nu s-a întâmplat niciodată în România, în *x mm din y km* sau în *Tipografic majuscul*. Inevitabil și firesc, subiectele ei sunt de stânga, adresarea directă atingând uneori cote fierbinți, agitatorice, gen Clifford Odets, ca în *Oameni obișnuiți*, pe tema avertizorilor de integritate. Dar Cărbunariu își modelează conceptele după tipul de documentare sau cercetare. Uneori ironic, ca în *mokumentary-ul Tigrul sibian*, sau minimalist, ca în *Solitaritate*. După ce lucrează aproape zece ani în teatrul independent, fără a renunța la proiectele internaționale, Cărbunariu își asumă riscul de a deveni manager al Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, intrând în sistem, dar aducând cu ea o strategie care nu atacă, ci re-energizează acest teatru legendar și festivalul care-i poartă numele. Cu generozitate, devenită directoare a teatrului, Cărbunariu promovează nume de dramaturgi și regizori mai tineri, reprezentând nucleul noului val: Elise Wilk, Eugen Jebeleanu, David Schwartz, Mariana Cămărășan, Maria Manolescu ș.a.

Un alt nume important lansat de *dramAcum* este Bogdan Georgescu, și el regizor-autor, lucrând în aceeași direcție a documentării la cald, dar implicat social în mod activ. Primul spectacol co-regizat cu David Schwarz, la Teatrul Național din Iași, pe când era student, *România, te pup!*, este mult mai incisiv decât orice discurs al colegilor de generație. Orientarea sa spre teatrul comunitar și artă activă generează două proiecte importante: *tanga project* și *ofensiva generozității*. Modul de lucru, îmbinând documentarea cu tehnica *devised*, raportarea imediată la realitate și înlocuirea teatralității cu ludicul sunt trăsăturile comune ale celorlalte spectacole în care Georgescu explorează tematici sociale: educația în școli, în *Antisocial*, homofobia în *ROGVAIV*, situația familiilor celor plecați la lucru în străinătate, în *Punct triplu*.

Cristina Iancu

O genealogie (pe scurt) a conectării dramaturgiei
de practica teatrală

La mai bine de treizeci de ani de la revoluție, nu există o politică coerentă referitoare la dezvoltarea dramaturgiei. E o afirmație tăioasă cu care nu credeam că voi începe un text în 2021; e, până la urmă, leitmotivul tuturor autorilor și autoarelor dramatice care au încercat să câștige un colț de scenă în ultimele trei decade, sau al acelei părți a criticii teatrale interesate de acest aspect. Am putea spune că nimic nu s-a schimbat. Cu toate acestea, nici percepțiile noastre despre dramaturgie nu mai sunt aceleași, nici practicile de spectacol, nici felul în care ne raportăm la auctorialitate, nici (sper eu) instrumentele noastre de analiză nu mai sunt cele din anii '90. Voi încerca să schițez principalele modificări survenite în discursul dramatic al ultimelor trei decenii și să punctez schimbările majore în ceea ce privește practicile și funcțiile dramaturgului/autorului dramatic, în această perioadă. Desigur că încercarea mea de cartografiere a unei perioade atât de întinse într-un spațiu atât de restrâns va opera cu excluderi și simplificări semnificative (și nedrepte față de artiștii/artiste, ori contextele de creație care au contribuit activ în acest proces¹). Așadar, trebuie să menționez încă de acum că mă voi opri asupra ce consider eu drept momente și nuclee de conținut determinante pentru schimbările de paradigmă în dramaturgia contemporană românească.

*Dramaturgia nouăzecistă la intersecția dintre un teatru al regizorului
și „cultura succesului”*

Deși, la o primă vedere, anii '90 ni se înfățișează ca un tablou heteroclit de personaje și confruntări, caracterizat de o proliferare a vocilor care se

¹ Am tratat mai pe larg acest subiect în teza mea de doctorat *Condiția textului dramatic românesc după 1989* (Iancu, 2019), unde am propus o abordare politică a dramaturgiei, o citire a textului dramatic (ca produs individual, dar și ca o colecție de practici legate de scenă), văzut ca sumă a tensiunilor, a interferențelor codurilor și practicilor culturale locale cu cele specific teatrale (implicând și cele de producție) din ultimii treizeci de ani.

exprimă în legătură cu viitorul României, în noul *status-quo* politic și economic, din toată această polifonie se pot extrage câteva tonuri recurente, în dezbateră despre trecerea de la un sistem la un altul. E o perioadă în care se propagă iluzia dezideologizării, din care reiese că, într-o societate eliberată de ideologie, viața s-ar putea desfășura într-o totală obiectivitate și transparență. Această iluzie provine din operația de contaminare semantică a ideologicului, echivalat cu totalitarismul. Ea se dovedește periculoasă, pentru că reproduce și susține cadrul maniheist de dezbateră (o mai veche țară politică), în care cei morali, „detașați” pe deplin de ideologie, stigmatizează orice poziționare critică, pentru că este bănuită de contaminare ideologică. Spațiul public se polarizează, iar hegemonia discursurilor anticomunist, eurocentrist și capitalocentrist schițează raporturile de putere, la nivel societal, construind perechi de opoziții cu consecințe directe în (de)legitimarea punctelor de vedere în stabilirea consensului social (intelectuali *vs.* mineri/muncitori, nostalgici/ retrograzi *vs.* progresiști ș.a.). E o perioadă în care asistăm la un reviriment al conservatorismului și al intelectualismului, în care *refrenul* agresiv al tranziției va facilita consolidarea unui discurs identitar resentimentar.

În acest peisaj, observăm că instituția teatrală repertorială se preocupă mai mult de producerea cu emfază a unor imagini auto-legitimize ale produselor „culturii succesului”, atât la nivel local/național, cât și – ori mai ales – la nivel internațional², chestiune cu resorturi profunde în discursul identitar. Hiperbolizarea reușitelor câtorva profesioniști ai anilor '90 devine un mecanism compensatoriu, succesul individual recunoscut de acei *alții*, admirați și respinși în același timp, devine al nostru, al tuturor. Cuceririle formale ale regizorilor (în siajul reteatralizării, și al recuperărilor estetice din secolul regiei), ca principali poli de putere în câmp teatral, sunt supraevaluate datorită complexelor de cultură marginală. La rândul lor, acestea sunt accentuate de internalizarea discursului civilizator al învingătorilor Războiului rece și în contextul bătăliei pentru discurs, unde orice urmă de samizdat e sursă de legitimare simbolică. Funcția socială a teatrului e codașă

² Vezi, de exemplu, turneul din '90, în Anglia și Irlanda, cu spectacolul *Hamlet*, în regia lui Alexandru Tocilescu, cu Ion Caramitru în rol principal, ori, mai încolo, turneele lui Silviu Purcărete cu *Ubu rex cu scene din Macbeth*, *Phaedra*, *Titus Andronicus*, și participările multiple la festivaluri de prestigiu mondial (Avignon, Edinburgh etc.).

pe lista priorităților scenei repertoriale, iar explicația provine din apatia instituției de repertoriu la teme sociale și politice, din cauza subsumării acestora discursului propagandistic al regimului anterior. În lipsa unor dezbateri serioase legate de dramaturgii care au scris în comunism, și continuă să scrie în această perioadă, percepția care plutește în aer e că tot ce s-a scris înainte de 1989 ar trebui aruncat la coșul istoriei. În ceea ce privește repertoriile teatrelor, rar apar pe afișe nume din dramaturgia românească contemporană. Pe fondul unui discurs anticomunist virulent, al unei suspiciuni de natură ideologică ce planează asupra autorilor profesionalizați în regimul anterior, laolaltă cu tradiția teatrală locală și mai recentul samizdat artistic excepționalizat al regizorului, autorul/autoarea dramatic(ă) nu are sprijinul necesar pentru a-și face (re)intrarea în instituția teatrală, nu are resursele construirii unei narațiuni legitimoare (în acest moment zero al istoriei, conform logicii inaugurale locale). Ca urmare, el/ea rămâne la marginea câmpului de producție, pentru că nu are pe ce să-și sprijine fondarea instituției dramaturgiei, în accepțiunea ei sociologică. Concursuri precum „Piesa anului”, ori „Camil Petrescu”, vin în întâmpinarea acestei probleme și își propun să lanseze ori să promoveze câteva nume în dramaturgia recentă, însă nu reușesc să introducă piesele acestor autori și autoare în circuitul scenelor de repertoriu. Ceea ce încearcă aceste concursuri e o recunoaștere a dramaturgiei românești ca *instituție*, în sensul ei modernist, prin utilizarea și, simultan, forțarea canavalei tradiționale teatrale.

Un prim proiect care divorțează de logica acestor concursuri e festivalul dramaturgiei contemporane Dramafest (Târgu-Mureș, 1998/1999), organizat de asociația cu același nume (inițiată de autoarea Alina Nelega). E un moment, în istoria recentă teatrală, ce se situează ca alternativă la „modelul unic”, atât prin managementul evenimentului, cu mize multistratificate (conectarea la dezbaterile internaționale, facilitarea de schimb de practici/workshop-uri cu profesioniști de la Royal Court, producere de discurs teoretic etc.), cât, mai ales, prin conectarea scriiturii dramatice la practica teatrală, prin propunerea unui alt fel de lucru cu textul, venit pe filiație anglo-saxonă (de tip *work in progress*), implicând participarea activă a autorului/ autoarei la construcția scenică, erodând astfel rolul regizorului ca interpret al textului și implicit dinamitându-i poziția hegemonică în raport cu autorul/autoarea dramatică. Literatura

dramatică nu trebuie recuperată, ea trebuie împinsă către alte forme strâns legate de explorarea unor teme și spirit ale vremii. Festivalul are o viață scurtă, însă vom vedea că el va avea ecouri semnificative mai departe.

Diversificarea temelor, a adresabilității și a practicilor în dramaturgie

Discursul tranziției ca pandant al modernizării continuă și pe durata anilor 2000, mai ales odată cu apropierea României de integrarea europeană. El capătă manifestări diferite, întrucât, până la jumătatea deceniului, după o relativă prosperitate economică și o deschidere mai mare către Vest (intrarea în NATO, semnarea acordului de integrare UE, integrare ce presupune, printre altele: conectarea economiei românești la piața europeană și capitalul global prin mărirea sectorului bancar, propulsarea multinaționalelor etc.), lărgirea sectorului privat, creează oportunități de mobilitate, educație, inclusiv lărgirea sectorului non-profit cu focalizare pe dezvoltare cetățenească, democrație etc. Simultan, legat de circulația informației și de coagularea unor nuclee ideatice, remarcăm că mijloacele de comunicare încep să sufere modificări semnificative: televiziunea ia un avânt fulminant (apare o ofertă bogată de canale private), presa scrisă e în declin, iar rețeaua de Internet se lărgeste.

Nașterea grupului dramAcum, în jurul anului 2003, are aerul unui spirit de frondă generațională cu privire la regia ca interpretare (a textelor clasice), marcă a tradiției teatrale românești, puternic prezentă (încă) în cadrul curriculei universitare. Grupul provenit din absolvenți de Regie de la UNATC (Gianina Cărbunariu, Ana Mărgineanu, Andreea Vălean, Radu Apostol, Alexandru Berceanu), sub mentoratul profesorului lor, Nicolae Manda, reacționează la *modelul unic*. Ceea ce dramAcum propune e tocmai cadrul în care echipe de regizor-dramaturg să lucreze în vederea apariției unor texte care să prospecteze realitățile prezentului lor în raport cu generația din care fac parte. Un factor important pentru care această mișcare reușește să influențeze atât modurile de lucru cu textul, cât și raporturile de putere în echipele teatrale (prin includerea dramaturgului), e că ea e inițiată de regizori, care își folosesc capitalul simbolic moștenit prin tradiție, tocmai pentru a-l răsturna. Totodată, începutul anilor 2000 arată, totuși, diferit în materie de informație, deschidere, discursuri artistice și reprezentativitate socială, iar tentativele de stimulare a

dramaturgiei din anii '90³, ori debutul timid al formelor de teatru independent, își aduc contribuția în pregătirea acestui teritoriu. Odată cu activitatea colectivului dramAcum, centrată pe stimularea unei dramaturgii de actualitate, orientată spre teme sociale și politice, și cu introducerea dramaturgului ca partener în echipa de creație, începe să se insinueze o alternativă reală la teatrul subvenționat, una atât sistemică, cât și estetică: crearea scenei independente. Discuția despre apariția și dezvoltarea teatrului independent, definițiile asumate, artiștii care practică în această zonă, finanțările, canalele de difuzare, caracteristicile sale, precum și condiția precară (mai ales în prezent) a creatorilor merită o atenție separată, pentru că, mai ales de la jumătatea anilor 2000 încolo, asistăm la o lărgire a sectorului⁴. Revenind, membrii dramAcum au luat în răspăr tradiția teatrală a reinterpretării, însă înăuntrul cadrului convențional al autorlâcului regizoral și al teatrului ca artă autonomă. Ei și-au propus o schimbare din interior a paradigmei, chiar dacă produsele au fost create, în mare măsură, în afara scenelor oficiale. DramAcum a avut drept obiectiv o reorientare a limbajului scenic, cu accent pe textul contemporan, iar independența lor a fost, mai degrabă, o formă de a presa modelul unic, cu intenția de a-l reforma, nu de a se distanța complet, ci de a exista în paralel cu el.

Grupul Tanga Project, născut din următoarea generație de regizori de la UNATC, în jurul anului 2006 (Vera Ion, Ioana Păun, Miruna Dinu, Bogdan Georgescu, David Schwartz), se diferențiază de dramAcum prin contestarea autonomiei artistice a teatrului, experimentând noi forme de teatralitate prin

³ Mă refer, în special, la Dramafest: una dintre membrele fondatoare dramAcum, Andreea Vălean, a fost descoperită și premiată în cadrul acestui festival, iar ulterior autoarea a beneficiat de o rezidență de scriitură la Royal Court. Piesa Andreei Vălean, *Eu când vreau să fluier, fluier* e un text cu miză socială explicită, introducând „sub reflector” o categorie de personaje de care scenele de teatru nu se scurtcircuitaseră în anii '90, sau nu sub forma acestui tip de teatralitate racordată la real. A fost montată ca parte a proiectului Dramafest, la Naționalul mureșean, de către regizorul Theodor-Cristian Popescu.

⁴ Atenție pe care o primește, prin activitatea teoretică a lui Theodor-Cristian Popescu, *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*, Cluj-Napoca, Ed. Eikon, 2012, dar mai ales, în ceea ce privește activitatea post-dramAcum, prin contribuția Iuliei Popovici, într-o serie de articole (dedicate, în principal, influenței mijloacelor de producție din teatrul independent asupra practicilor și esteticilor de spectacol produse pe scena independentă), și cu precădere în cartea sa *Elefantul din cameră. Ghid despre teatrul independent în România*, Cluj, Idea Design&Print, 2016.

ieșirea din spațiul convențional. Astfel, prin proiectele de intervenție comunitară din Rahova (începute ca documentare a condițiilor de evacuare a rezidenților din zonă), Turneu la țară (*I am special*, Bogdan Georgescu, care își definește tipul de lucru ca *artă activă*⁵), *performance-uri* și *site specific art* (Ioana Păun), lucrul în căminele de vârstnici, ori în comunități miniere, iar, mai târziu, contribuind la definirea teatrului politic local (David Schwartz), artiștii din grupul Tanga Project configurează noi practici de spectacol, venind, în primul rând, din afirmarea rolului social și politic al teatrului în comunități/contexte specifice și dezvoltarea de publicuri noi (mai ales cele care nu merg/nu au acces la teatru), pentru care noi instrumente de explorare și prelucrare artistică a realității necesită dezvoltate. Atât dramAcum, cât și Tanga Project, deși au pornit de pe poziții diferite, au avut în comun contestarea relațiilor de putere din interiorul câmpului de producție *mainstream*, precum și urgența de a crea noi discursuri, care să vorbească despre teme actuale, locale și, în general, excluse de pe agenda publică. Pe termen lung, activitatea lor a avut impact în transformarea ierarhiilor din interiorul echipelor de teatru, raportarea la auctorialitate, dar și promovarea sistemului de lucru care pune accent pe ideea de proces, de laborator, pe practica documentării, practici de teatru *devised*.

Cam în aceeași perioadă, în 2004, se naște, în cadrul Facultății de Teatru și Film de la Cluj, Laboratorul de Dramaturgia Cotidianului, un program interdisciplinar inițiat de către profesorii Miruna Runcan și C.C. Buricea-Mlinarcic. Programul are ca miză principală stimularea creației de piese de teatru, scenarii de film ori reportaje realizate de către tineri studenți teatrologi, cinești ori jurnaliști. Reuniți în echipe interdisciplinare, studenții realizează produse artistice, având la bază cercetări de teren, investigații antropologice ale unor teme și subiecte strâns legate de transformările economice, sociale, comunicaționale de după 1989 și impactul acestora (în principal) asupra tinerilor. În cadrul acestui program, sunt publicate volume de piese de teatru, scenarii de film și studii critice. Unul dintre cele mai importante proiecte, în cadrul Laboratorului, este Tabăra de Dramaturgia Cotidianului, ale cărei rezultate anuale au fost diseminate prin spectacole-lectură, vizionări de filme/reportaje și dezbateri publice. De-a lungul anilor, acest context de

⁵ Teoretizată în lucrarea sa de doctorat, *Teatru comunitar și arta activă*, Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale”, București, 2013.

Andreea Vălean

dramAcum, împreună cu publicul, un teatru al prezentului

Din întâmplare, am intrat în '91 la Facultatea de Sociologie, proaspăt reînființată. Am făcut ca practică cercetări pe teren, începând din primul an (un studiu sociologic în Moldova despre ceangăi, interviuri pentru recensământ, un studiu despre delicvența juvenilă, cu peste 100 de interviuri cu delicvenții minori de la Târgu Ocna). Din anul II, am lucrat doi ani ca asistent social pentru Casa de copii nr. 1, unde trebuia să găsesc, prin toată țara, mamele care își abandonaseră copiii în maternitate și să le conving să vină să îi vadă măcar o singură dată. În 1996, atunci când am intrat la facultatea de Regie de teatru, știam destul de multe despre realitățile violente și spectaculoase, cu personaje complexe, ale tranziției. Nu am găsit, la finalul anului I, pentru examenul de teatru contemporan, nici un text care să vorbească despre toate acestea, deși am căutat temeinic în biblioteca școlii. În vacanța de vară, am trimis la concursul Dramafest o piesă pe care am scris-o cu gândul să o montez la studioul Casandra împreună cu colegii mei de la Actorie, un text bazat pe interviurile cu minorii delicvenți de la Târgu Ocna, interviuri pe care încă le mai aveam acasă. Piesa a câștigat premiul, a avut două montări, și mi-a dat ocazia să realizez că există un public numeros care are nevoie să vadă pe scenă spectacole despre prezent.

Am participat la mai multe festivaluri internaționale de teatru, unde, în seri lungi, la barul festivalului, am dezbătut cu dramaturgi faimoși, oameni minunați, despre condiția dramaturgiei contemporane. Marius von Mayenburg, Mark Ravenhill, Biljana Srbljanović, Dejan Dukovski, mi-au povestit despre meseria lor, despre cum lucrează cu regizorii, despre sistemul de educație pentru dramaturgi, despre concursuri, ateliere, rezidențe, strategii naționale de încurajare a tinerilor care vor să scrie pentru teatru. O întâlnire importantă a fost cea cu Jelena Gremina, fondatoarea Teatr.doc din Moscova (cu care am fost foarte bună prietenă) și cu Ivan Varapaev, care a debutat în acest teatru. În același timp, a început și colaborarea mea cu studenții de la Regie de film. Am

Să nu privești înapoi

scris foarte multe scenarii pentru filme de scurt metraj studențești „la comandă” pentru examene și restanțele studenților regizori sau directori de imagine.



Cu unele dintre aceste filme, am participat la festivaluri internaționale prestigioase, la unele am câștigat premii, care mi-au asigurat apoi contracte de scenarist, contracte cu drepturi și privilegii inimaginabile pentru un dramaturg român. În 2001, cu sprijinul financiar al Fundației „Ion Rațiu”, am participat la rezidența artistică de la Royal Court, loc unde dramaturgul este un superstar. Cea mai mare bucurie a mea a fost când actorii ceruți de mine, de la Theatre de Complicité’s, au venit și am lucrat împreună pe textul meu. V-am povestit toate aceste momente din viața mea ca să înțelegeți de ce atunci când Nicolae Rațiu, după ce mi-a mulțumit pentru sticla din plastic de 2 l cu palincă de prune vechi de 10 ani făcută de bunicul meu, adusă ca mulțumire, m-a întrebat dacă am un proiect pentru viitor inspirat din luna petrecută la Royal Court, i-am spus că vreau să fac ceva pentru dramaturgii tineri români, să fac ceva să îi determine să scrie pentru teatru, să scrie povești despre realitate, dar nu știu prea bine cum să fac. M-am întâlnit la școală cu prietenii mei Gianina Cărbunariu, Radu Apostol și Radu Berceanu. Am vorbit cu ei despre propunea lui Nicolae Rațiu de a sprijini un proiect de al meu. Am petrecut multe zile și nopți să concepem

o strategie pe un termen mai lung, Am vorbit cu domnul Moiescu, șeful catedrei de Regie, un profesor vizionar și dedicat, care mi-a sugerat să fac un concurs de dramaturgie, dar și niște întâlniri pregătitoare cu potențiali participanți la concurs și cu susținători ai proiectului. Astfel am organizat, în platoul de la etajul trei din școala noastră, mai multe întâlniri (înainte dar și după ce am lansat concursul) cu regizori, studenți, actori, scenografi, traducători, muzicieni, gură cască. Am lansat un apel pentru traducători.

Anunț din octombrie 2001 – anunț lipit la Facultatea de limbi străine (unde noi ne așteptam să existe specialiști în dramaturgie 😊)

dramAcum

proiect de promovare a dramaturgiei contemporane

vă place dramaturgia contemporană?

sunteți studenți la limbi străine și cunoașteți supertexte scrise în limbile

SÂRBO-CROATĂ, CEHĂ, SLOVACĂ, SLOVENĂ, BULGARĂ,
MACEDONEANĂ, ALBANEZĂ, TURCĂ, GREACĂ, RUSĂ, POLONEZĂ,
MAGHIARĂ, SPANIOLĂ, PORTUGHEZĂ ȘI ALTELE?

vreți să le traduceți și să fiți plătiți?

contactați-ne

(Din fericire, prima care ne-a contactat a fost Mașa Dinescu, care ne-a tradus *pro bono* toate textele de la Teatr. Doc.: *Terorism, Oxygen, Lapte Negru.*)

Am făcut un plan de activitate pentru cinci ani, am făcut un *site*, am găsit un nume după lungi dezbateri, am făcut spectacole-lectură, dezbateri cu publicul, am cerut sfaturi, am găsit susținere, entuziasm, critică constructivă.

dramAcum a fost un curent artistic bazat pe entuziasm, voluntariat, documentare, creativitate, discuții cu publicul, muncă în echipă, dar, mai ales, pe dorința de a promova autori tineri care să aducă pe scenă poveștile nespuse ale românilor. Mai jos, este raportul de activitate pentru 5 ani. Am făcut mult mai mult decât ne-am propus și am reușit să schimbăm fața dramaturgiei contemporane românești.

Raport de activitate: 5 ani de dramAcum

Lansat pe 25 ianuarie 2002, în cadrul U.N.A.T.C., și susținut financiar inițial de Fundația Rațiu România, dramAcum este un proiect de promovare a dramaturgiei contemporane, printr-o relație privilegiată regizor – dramaturg.

Membrii fondatori ai programului dramAcum sunt Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Alexandru Berceanu și Ana Mărgineanu.

Acest program a apărut datorită necesității conectării studenților U.N.A.T.C. la texte de ultimă oră din dramaturgia contemporană străină și românească. De aceea, activitățile dramAcum au avut, în principal, două direcții: organizarea unui concurs de dramaturgie românească adresat autorilor de până în 26 de ani și promovarea unor texte de ultimă oră din dramaturgia străină, prin traduceri din limbi de circulație restrânsă (islandeză, suedeză, macedoneană, bulgara, sârbă etc.).

Conceptele operaționale care au stat la baza funcționării dramAcum au fost: regizorul și dramaturgul – echipă de creație activă pe tot parcursul procesului de producție a spectacolului, precum și regizorul și traducătorul – echipa de cercetare a tendințelor novatoare în teatrul contemporan.

Textul nu e teatru.

Cuvintele-cheie ale proiectului dramAcum sunt: teatralitate, actualitate, echipă de creație.

Echipa dramaturg-regizor (una, două sau mai multe persoane) reprezintă nucleul germinal al creației teatrale și al mesajului acesteia.

Criteriul comun: teatralitatea. Texte care se dezvoltă în timpul repetițiilor, lucrând cu actorii, rezolvând simultan probleme de spațiu și de compoziție regizorală. Actori care participă la prospecții, documentare, dezbateri cu publicul.

Reportofonul, camera foto, camera video, abia apoi computerul și *ms office*.

Teatrul nu e literatură.

Realitatea ca sursă.

Implicarea artei în social este chiar măsura autonomiei sale.

După o lungă perioadă de cenzură secvențială și aplicată textelor, spectacolelor și autorilor, putem înțelege azi că vânată era însăși realitatea. Toate segmentele cenzurate – fapte, personaje, istorii, reprezentări sociale – și-au căpătat dreptul la existență. Câte au câștigat dreptul la prezență scenică?

Descoperirea realității poate fi un mod de implicare și o strategie de creație. Gustul concretului, sensibilitatea la social prin grila biograficului și a individualului, iluziile și frustrările unei vieți în schimbare, marchează puternic reprezentările culturii urbane contemporane. Cultura de masă, caracteristică «epocii reproductibilității mecanice a operei de artă», inovativă și anticipatorie, cultura urbană actuală este prospectivă, dialogală și civică. Un teatru urban este un teatru al dialogului social, un teatru care înainte de a descoperi lumea în textele clasicii, descoperă lumea în realitatea ei: cu limba vorbită azi, cu modul de a se comporta al omului de azi, cu felul său de a se defini conflictual cu semenii și de a

rezolva situații-limită sau situații banale de viață – nu în cele din urmă, pista de încercare a vechilor tabu-uri și a noilor norme.

Într-o lume a spectacolului și a realității virtuale, reîntoarcerea teatrului la sursa realității înseamnă și un pas pe drumul accidentat al redefinirii eticului.

De-a lungul celor cinci ani de existență a proiectului dramAcum, au existat trei concursuri naționale pentru dramaturgia tânără. Pe modelul de funcționare a Concursului de Dramaturgie de la Royal Court, am lansat campanii de descoperire și dezvoltare a potențialilor tineri dramaturgi (de până în 26 de ani, hotărând și o excepție pentru „excepții”). Motto-urile sub care am lansat aceste concursuri au fost:



dramAcum 1 AI O IDEE? ȚI-O FACEM!

dramAcum 2 TRECE-ȚI GRANIȚA!

dramAcum 3 SCRIE CE VEZI!

Spectacole produse de dramAcum:

1. În parteneriat cu TEATRUL FOARTE MIC
Stagiunea 2006-2007:

Sado-Maso Blues Bar de Maria Manolescu, text realizat în cadrul Bursei de dezvoltare a textului dramatic oferite de dramAcum3, în parteneriat cu Fondul Cultural Național; spectacolul va fi regizat de Gianina Cărbunariu.

Mihaela Michailov, și o a treia etapă, în care, mai mult sau mai puțin, mai devreme sau mai târziu, fiecare a dezvoltat propriile proiecte dramaturgice, etapă în care proiectele fiecăruia, produse sau nu prin intermediul asociației, au avut un caracter mai curând autonom. Deși răspundeau unui nivel important al obiectivului dramAcum, dezvoltarea textului dramatic, au fost mai puțin axate pe o dezvoltare a comunității dramaturgice.

Practica mea a s-a definit prin dramAcum, care a fost un fel de alternativă la „școală”, care nu neapărat că era proastă, dar puțin plicticoasă. La dramAcum, vroiam un teatru despre fiecare dintre noi, despre ceea ce te preocupă și te dezvoltă. Am descoperit plăcerea de a cerceta și de a afla, de a fi în dialog cu lumea, care mi-a hrănit proiectele mele de mai târziu. Era efervescență și emulație și îi interesa pe mulți...

Eu am făcut mult mai târziu pasul spre a scrie. De cele mai multe ori am scris colaborativ, cu toată echipa de creație, ca în cazul *interfața*, sau cu un alt autor, așa cum a fost în cazul *Privind Prin Piele*, scrisă împreună cu Ayşil Akşerhirli. Acestea două au fost spectacole produse de dramAcum prin finanțări AFCN, MittOST, Tandem, ARCUB. Apoi am început să fiu pasionat de a urmări povești în medii diferite, *București 41*, spectacol de teatru imersiv, și apoi experiența VR *Atinge*, bandă desenată-Mickey Pe Dunăre. La momentul actual, pentru mine, dramaturgia spectacolului este atât de legată de procesul de lucru încât mi s-ar părea ciudat să existe un text scris înainte de începerea repetițiilor. Recompensa saltului în gol, prin asumarea unui punct de plecare fără necesitatea de a avea un text pregătit, produce descoperirea poveștilor în echipă și este extrem de puternică. La *performance*-ul *Lost Interferences*, poveștile noastre, ale Maiei Morgenstern, Romeo Cornelius, Constantin Basica și ale Irinei Margaretei Nistor, s-au întretesut cu cele ale spectatorilor într-o poveste despre pierdere. Extinderea dramaturgiei s-a constituit într-o constantă a explorărilor mele, fie că s-au dezvoltat la nivel tematic, formal sau al comunicării. Experimentul textului co-creat, inclusiv prin procedee computerizate, AI, algoritmice, construiește o nouă dramaturgie, a cărei miză este interactivitate, așa cum am explorat și în *Who am I?*, unde, împreună cu Grigore Burloiu, inginer, am antrenat un algoritm care a scris replici din spectacol. Prin dramAcum am aflat că fiecare își poate scrie propria dramaturgie și că poate interacționa cu dramaturgia celorlalți.

Gianina Cărbunariu

După 20 de ani

Ce urmează să spun este doar povestea mea ca parte a ceea ce a fost grupul dramAcum. Folosesc termenul de „grup dramAcum” și nu de proiect, pentru că noi am fost, în primul rînd, un grup și abia în al doilea rînd se poate vorbi despre un proiect. În același timp, proiectul dramAcum nu e totuna cu Asociația dramAcum, apărută mai tîrziu și care a derulat diverse activități pînă de curînd.

În ceea ce mă privește, știu foarte clar perioada apartenenței mele la acest grup: între toamna lui 2001 și toamna lui 2014.

Începuturile

Uitîndu-mă pe diverse materiale, pentru a-mi aminti o cronologie a acestei povești, mi-am dat seama că aș avea cîteva observații asupra datei de naștere a grupului, ce apare în multe materiale publicate ca fiind ianuarie 2002. În realitate, bazele grupului și ale proiectului dramAcum s-au pus în toamna anului 2001, în UNATC „I.L. Caragiale”, la momentul întîlnirii dintre Andreea Vălean și mine, întîlnire mediată de profesorul Nicolae Manda. Amîndouă scriam teatru și făceam studii de regie: eu eram studentă în anul al III-lea, iar Andreea în anul al V-lea. În urma întîlnirilor cu alți dramaturgi din spațiul european, Andreea a avut inițiativa de a construi un proiect, o platformă, un „ceva” care să ofere un statut clar autorilor de texte dramatice, considerați, la acel moment, ca fiind oameni care scriu literatură, în nici un caz oameni de teatru, și care, mai ales dacă erau tineri, nici măcar nu erau plătiți de teatre pentru munca lor. Pe amîndouă ne preocupa legătura teatrului cu realitatea în care trăiam, un lucru absent în dramaturgia acelor ani, în care se întîmplau, totuși, foarte multe în jurul nostru. Limbajul teatral aluziv de dinainte de 1989 nu mai funcționa într-o realitate în care lucrurile se puteau spune direct, iar spectacolul străzii din anii '90 și violența tranziției îndepărtaseră spectatorii de sălile de teatru. Programa UNATC mi se părea că nu are nici o legătură cu ceea

ce credeam eu că ar fi trebuit să fie un cadru în care să experimentezi noi direcții, nici o legătură cu teatrul ca organism viu, așa încât, profitând de deschiderea profesorilor de clasă (prof. univ. Valeriu Moisescu, lector Nicolae Manda), încercam să propun, pentru examenele de regie, texte contemporane din dramaturgia germană și britanică a acelor ani.

Împreună cu Andreea, am decis să îi invităm, în acest grup, și pe colegii și prietenii noștri din anul IV, Radu Apostol și Alexandru Berceanu, care ni s-au părut mai interesați de dramaturgia contemporană decât alți colegi. Grupul s-a format pe prietenie și pe afinități. Numele a fost „ales” tot în toamna lui 2001: un joc de cuvinte inventat împreună cu Alex, pornind de la ceea ce ne-am fi dorit atunci să fie acel program – o inițiativă de susținere a dramaturgiei contemporane inspirate din realitatea pe care o trăiam. Ne doream ca textul pentru scenă să fie scris pentru spectatorul de „acum”, despre lumea de „acum”, într-un limbaj de „acum”, însă nu știam nici noi exact „cum” și nici nu doream să impunem rețete. DramAcum însemna „drama acum, dar cum?”. Grupul a fost format, la început, din patru studenți și studente la Regie, dintre care eu și Andreea Vălean eram și scriitoare de text pentru scenă. Cel care a facilitat întâlnirile noastre, ne-a oferit spațiu la UNATC și, mai ales, a dedicat foarte mult din timpul și experiența sa, a fost domnul Nicolae Manda. Totuși, această „găzduire” în interiorul UNATC, deși benefică pe termen scurt, cred că, pe termen lung, a fost o greșală, lăsând loc unor confuzii și interpretări eronate, inclusiv în ceea ce privește unele dintre etapele din evoluția direcțiilor dramAcum.

În ianuarie 2002, am lansat concursul dramAcum, în Sala „Ion Sava” de la UNATC, în cadrul unei întâlniri la care am invitat critici și oameni de teatru, dar mai ales pe toți studenții de la Regie, Actorie, Scenografie, din Universitate. Am continuat cu întâlniri în care am organizat lecturi din textele primite la concursul adresat autorilor sub 26 de ani, urmate de discuții cu artiștii, cu invitații dramAcum. Aceste întâlniri au fost, probabil, unele dintre cele mai importante lecții practice de regie și dramaturgie la care am participat în școală. La început, timp de 6 luni, dat fiind că se adresau studenților, au avut loc lunar. Întâlnirile de la „platoul de regie” (Sala „Ion Sava”) aveau o eferescență incredibilă și nu aveau nimic de a face cu programa rigidă și clasică a UNATC. Evenimentele au împărțit lumea în două: fie i-au atras pe studenți și pe unii dintre profesorii curioși, fie au stîrnit reacții ridicole, cum a fost cea a unor

profesori, care au cerut să se scoată din biblioteca UNATC textele câștigătoare la concursul dramAcum, pe motiv că titlurile și chiar scenariile în sine conțineau un limbaj neacademic. Peca Ștefan, primul câștigător al concursului dramAcum, la cei 18 ani câți avea în 2002, era deja celebru în UNATC. Îmi amintesc că râdeam foarte mult, în acea perioadă, de reacțiile pe care le stârnea proiectul; mi se părea incredibil că asta se întâmplă în anii 2000, într-o universitate de artă. La fel ca ceilalți trei colegi dramAcum, voiam să schimb o grămadă de lucruri, munceam din greu pentru asta, cu sentimentul că e deja târziu și că ar trebui ca totul să se întâmple mult mai repede. Unul dintre sloganurile dramAcum a fost acesta: „teatru de urgență”.

Context

E destul de bizar, totuși, că un proiect independent, care viza spargerea canoanelor artistice și academice, s-a desfășurat o bună bucată de timp chiar într-o instituție, în Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică. După care, momentele cele mai bune ale mișcării nu au fost în spațiile independente de la Green și de la Act, cu care am colaborat pentru câteva evenimente, ci la Teatrul Foarte Mic, tot o instituție de stat. E greu de înțeles și acum, cred, de aceea ar fi, poate, utile niște explicații. În 2000 sau 2001, termeni precum „proiect”, „program”, „platformă”, „teatru independent”, „artist independent”, „finanțare pe proiect”, nu aveau referință în realitate. Nu se putea vorbi de un proiect, atîta timp cît finanțarea era zero, cînd toate resursele noastre erau inexistente. Nu se putea vorbi de independență, atîta timp cît nu existau spații independente și resurse minime, ci câteva inițiative private.

Astfel, proiectul nostru „independent” s-a desfășurat, timp de 2 ani, în spațiile UNATC, pentru că noi eram studenți ai instituției și am solicitat să ne desfășurăm întîlnirile acolo. Am obținut accesul prin amabilitatea și insistențele domnului Manda, care ne-a pus la dispoziție inclusiv spațiul său de lucru de la etajul patru.

Totuși, experiența din UNATC ne-a făcut să ne dăm seama destul de rapid că avem nevoie de un spațiu al nostru, așa că, timp de 10-12 ani, l-am tot căutat. Am cercetat la pas străzile Bucureștiului, ne-am întîlnit cu tot felul de oficiali, cărora am încercat să le explicăm necesitatea existenței unui teatru dedicat dramaturgiei contemporane, a unor teatre comunitare în afara

centrului orașului, am încercat tot felul de parteneriate, însă fără vreun succes. Fără bani aduși de acasă sau o relație specială cu primăria București, cred că a fost și încă este imposibil să construiești un spațiu de artă în București. Cum nu aveam nici una, nici alta, proiectul independent dramAcum a rămas curajos în gândire, însă nu a putut fi niciodată pe de-a-ntregul independent. În primii ani de existență, cei mai efervescenți de fapt (2002-2006), proiectul nu și-a putut dezvolta toate ideile și acțiunile din lipsă de fonduri: pînă în 2006, nu existau granturile AFCN.

În 2001, a existat, totuși, un concurs la Ministerul Culturii, la care am aplicat cu acest proiect. Nu am cîștigat finanțarea. Acelui concurs necîștigat îi datorăm existența proiectului dramAcum. Am zis că îl facem oricum. De fapt, acest „facem oricum, cu sau fără finanțare”/„fără sprijin” ajunsese un motto pentru multe dintre proiectele dramAcum sau, ulterior, tangaproject (proiect al unor artiști mai tineri ca noi, al cărui debut dramAcum l-a sprijinit și co-finanțat).

Practic, dramAcum s-a născut și a funcționat cam o treime din timp într-o țară în care nu exista nici un mecanism de finanțare pentru proiecte independente. DramAcum a apărut ca un proiect de dramaturgie într-o Universitate în care dramaturgia contemporană se oprea la dramaturgia anilor '50-'60. DramAcum a produs și a co-produs, încă din primul an de existență, spectacole profesioniste pe texte scrise de tineri dramaturgi, fără să fi avut vreodată un spațiu.

Direcțiile dramAcum

Toate direcțiile au existat încă de la înființare și au fost exprimate foarte clar în materialele publicate, în interviuri și în discuții publice. Ele au fost nu doar afirmate, ci și puse în practică în același timp. Teoria s-a cristalizat în urma experienței, iar ideile au fost, în cea mai mare parte, testate în spectacole, ateliere, întâlniri. Ulterior, fiecare dintre regizorii și dramaturgii implicați în proiect a insistat în anumite direcții mai mult decît în altele și le-a adaptat propriilor convingeri, aspirații sau explorări estetice. Mai mult decît atît, toate direcțiile inventate, explorate și afirmate de dramAcum au hrănit și hrănesc în continuare generații de regizori și dramaturgi, grupuri și diverse inițiative independente.

Cea mai importantă direcție dramAcum este aceea a conștientizării faptului că dramaturgul este un membru activ al echipei artistice. Dramaturgul este om de teatru, nu scriitor de literatură. Caragiale a spus-o cu un secol înainte: „Teatrul nu este literatură”. Din păcate, nici în acest moment nu îl crede toată lumea, așa că ceea ce a făcut dramAcum a fost să aducă dramaturgul în sala de repetiții, să îi ofere spațiu pentru improvizații cu actorii, pentru lecturi, discuții, pentru cercetare și documentare a unei teme. Sloganul primei ediții a concursului de scenarii era: „Ai o idee? Ți-o facem!”. Nu ne interesau „capodoperele”, ne doream să primim idei, schițe de scenarii ce urmau a fi dezvoltate ulterior de către dramaturg, în repetiții, în urma interacțiunii cu regizorul, cu actorii, scenografii ș.a.

Așa cum experiența de lucru în grupul dramAcum m-a influențat ca artist, cred că și felul meu de lucru a influențat anumite direcții dramAcum. Faptul că eu îmi scriam scenariile în timpul repetițiilor a fost perceput ca fiind tot un tip de proces dramAcum și preluat, ulterior, și de către alți artiști. Faptul că Radu Apostol a lucrat cu non-actori a influențat, de asemenea, alți tineri artiști. Deși, inițial, am încercat să separăm spectacolele noastre (pe texte proprii sau alte texte) de spectacolele dramAcum (cele realizate pe texte câștigătoare la concursul dedicat tinerilor autori), lucrul acesta a fost aproape imposibil. A trebuit să acceptăm pînă la urmă că fiecare investește idei, descoperiri, preocupări, reușite personale în acest grup, după care fiecare „exploatează” în felul său capitalul simbolic obținut de grup, precum și descoperirile făcute împreună.

Tot în zona „contaminărilor”, aș sesiza că, de la început, prin legătura vizată cu realitatea, scenariile și spectacolele dramAcum aveau o componentă socială clară și una politică implicită. Preocupările anterioare ale Andreei Vălean (de exemplu, textul *Eu cînd vreau să fluier, fluier*) sau ale lui Radu Apostol (spectacolul *Acasă*) erau clar într-o direcție de conectare la realitate, de analiză a unor probleme sociale grave, prin intermediul mijloacelor teatrale. A devenit clar destul de curînd, pentru cei care trimiteau texte la concurs, ce fel de texte ne interesau. Noi nu ne-am asumat nici un fel de obiectivitate în selecție, pentru că noi nu eram nici UNITER, nici Ministerul Culturii și nici UNATC. Eram cei patru regizori care, în urma selecției făcute chiar de către ei, alegeau să monteze un text sau altul. Astfel, textele premiate la concurs au fost cele care abordau teme precum conflictul între generații, consumerismul anilor

Gabriela ADAMEȘTEANU Radu AFRIM ALBU István Felix ALEXA
 Radu F. ALEXANDRU Radu APOSTOL BÁCS Miklós Gelu BADEA
 George BANU Petre BĂCIOIU Alexandru BERCEANU BODÓ Ottó
 BODOLAY Géza Marius BODOCHI Emil BOROGHINĂ Oana BORȘ
 Alexandru BOUREANU Mircea BRADU Viorel CACOVEANU Gianina
 CĂRBUNARIU Dinu CERNESCU Ruxandra CESEREANU Justin
 CEUCA Constantin CHIRIAC Călin CIOBOTARI Oltița CÎNTEC
 Nicolae COANDE Ion COCORA Aurel CODOBAN Sanda CORDOȘ
 Mircea CORNIȘTEANU Radu COSAȘU Gheorghe Albert COSTEA
 George COSTIN Emil COȘERU Rareș CRĂIUȚ Oana CRISTEA
 GRIGORESCU Roxana CROITORU Miriam CUIBUS Alexandra DIMA
 Alexandra FELSEGHI Zeno FODOR Dragoș GALGOȚIU GÁSPÁRIK
 Attila Daiana GÂRDAN Alex GOLDIȘ Olivia GRECEA Dinu
 GRIGORESCU Cristian HADJI-CULEA Anca HAȚIEGAN Mircea Radu
 IACOBAN Cristina IANCU Florica ICHIM Mircea M. IONESCU KISS
 Csaba Dorina LAZĂR Marius LAZĂR Ovidiu LAZĂR Ion Bogdan
 LEFTER Ștefan LUPU Maria MANOLESCU BORȘA Cătălin MARDALE
 Doru MAREȘ Vlad MASSACI Andrei MĂJERI Mihai MĂNIUȚIU
 Gheorghe MILETINEANU Sorin MITU Cristina MODREANU Maia
 MORGENSTERN Răzvan MUREȘAN Ana Maria NARTI Alina
 NELEGA Radu NICA Filip ODANGIU Diana OPREA Nicolae OPREA
 Doina PAPP Laura PAVEL Ovidiu PECICAN Mihai PEDESTRU
 Constantin PÎRVULESCU Doru POP Elisabeta POP Leta POPESCU
 Marian POPESCU Theodor-Cristian POPESCU Silviu PURCĂRETE
 Angelo RABABOC Cornel RĂILEANU Valeriu RÂPEANU Anca
 ROTESCU Miruna RUNCAN Andrei RUS Octavian SAIU Eugenia
 SARVARI Raluca SAS MARINESCU Dinu SĂRARU Gheorghe
 SCHWARTZ Gherghina SELEUȘAN-CRISTEA Carmen STANCIU
 SZABÓ Attila Andrei ȘERBAN Corina ȘUTEU Sânzâiana TARTĂ Ioana
 TOLOARGĂ TOMPA Andrea Claudiu TURCUȘ Andrei ȚĂRANU
 Roxana ȚENȚEA Andreea VĂLEAN Alexa VISARION VISKY András
 Matei VIȘNIEC Irina WOLF Maria ZĂRNEȘCU

